

Azadeh Sharifi, Lisa Skwirblies (Hg.)

Theaterwissenschaft postkolonial/dekolonial

Eine kritische Bestandsaufnahme

[transcript] Theater

Azadeh Sharifi, Lisa Skwirblies (Hg.)
Theaterwissenschaft postkolonial/dekolonial

Theater | Band 142

Azadeh Sharifi (Dr.), geb. 1980, ist Visiting Assistant Professor am Department of Germanic Languages & Literatures der University of Toronto. Ihre Forschungsschwerpunkte sind (post-)koloniale und (post-)migrantische Theatergeschichte, zeitgenössische Performance Kunst sowie intersektionale und dekoloniale Praktiken im Theater. Sie an dem Forschungsprojekt (Post-)Migrantische deutsche Theatergeschichte und war u.a. Gastprofessorin an der UDK Berlin, PostDoc an der LMU München, Fellow an der TU Dresden sowie beim Internationalen Forschungskolleg *Interweaving Performance Cultures* an der FU Berlin.
Lisa Skwirblies (PhD), geb. 1985, ist Visiting Assistant Professor am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Amsterdam, sowie Postdoc am Institut für Theaterwissenschaft der LMU München. Von 2018-2020 war sie Marie-Curie Research Fellow an der LMU und im Jahr zuvor erhielt sie ein Early Career Fellowship des Institute for Advanced Studies an der Universität Warwick. Sie promovierte in Theatre and Performance Studies an der Universität Warwick zur Verwobenheit von deutscher Theater- und Kolonialgeschichte.

Azadeh Sharifi, Lisa Skwirblies (Hg.)

Theaterwissenschaft postkolonial/dekolonial

Eine kritische Bestandsaufnahme



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.



Erschienen 2022 im transcript Verlag, Bielefeld

Umschlaggestaltung: Kordula Röckenhaus, Bielefeld
Umschlagabbildung: Simone Dede Ayivi: »Queens«, Performance in Kooperation mit dem Künstlerhaus Mousonturm (Frankfurt) und den Sophiensaelen (Berlin), Foto: Dorothea Tuch
Lektorat & Korrektorat: Volker Skwirblies
Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar
Print-ISBN 978-3-8376-5553-7
PDF-ISBN 978-3-8394-5553-1
https://doi.org/10.14361/9783839455531
Buchreihen-ISSN: 2700-3922
Buchreihen-eISSN: 2747-3198

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.
Besuchen Sie uns im Internet: *https://www.transcript-verlag.de*
Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter *www.transcript-verlag.de/vorschau-download*

Inhalt

Danksagung

Dieses Buchprojekt wäre ohne die großartigen Autor*innen, Künstler*innen und Aktivist*innen, die mit ihren Beiträgen in diesem Buch vertreten sind, niemals zustande gekommen. Wir danken allen Autor*innen für ihre Gedanken, ihre Zeit und Geduld.

Unser besonderer Dank gilt Aidan Riebensahm. Aidan hat uns nicht nur bei der Erstellung einiger Beiträge höchst engagiert unterstützt, sondern auch durch bestechenden Enthusiasmus und kritische Fragen nachhaltig inspiriert.

Ebenfalls danken wollen wir Volker Skwirblies, der großzügigerweise das Korrektorat und Lektorat für diesen Band übernommen hat. Seine Unterstützung hat uns nicht nur grammatikalischen, sondern auch emotionalen Halt gegeben, als mitten im Konzeptionsprozess dieses Bandes die Pandemie ausbrach und mit ihr die universitäre Infrastruktur ins Wanken geriet.

Tief verbunden und dankbar sind wir unseren Freund*innen und Kolleg*innen Sruti Bala, Ulf Otto, Alexandra Portmann, Ann-Christine Simke, Anika Marschall und Judith Rottenburg, die sich die Zeit genommen haben, diesem Band inhaltlich Feedback zu geben, sich kritisch mit unseren Gedanken und Ideen auseinandergesetzt haben und uns auf kollegiale Weise in unserem Vorhaben unterstützt und ermutigt haben.

Das Buchprojekt konnte nur durch die großzügige Unterstützung der ZEIT-Stiftung, der Gwärtler Stiftung, der EU Kommission im Rahmen der Marie Sklodowska-Curie-Maßnahme Nr. 754388 sowie des ERC Projekts T-Migrants (Nr. 850742) zustande kommen.

Schließlich sind wir unserer lieben Freundin und Gefährtin Simone Dede Ayivi dankbar, die uns ein Foto aus ihrer Performance »Queens« für das Buchcover zur Verfügung gestellt hat.

Einleitung

Dieses Buch ist aus dem gemeinsamen Wunsch heraus entstanden, die Disziplin der Theaterwissenschaft stärker mit den Theorien und Ansätzen zusammenzubringen, mit denen wir täglich forschen und lehren. Wir haben uns in diesem Bedürfnis nach einer postkolonialen/dekolonialen Theaterwissenschaft als Gleichgesinnte gefunden und nicht nur über die Jahre hinweg ein ähnliches politisches, ethisches und analytisches Vokabular, sondern auch eine tiefe Freundinnenschaft entwickelt. Dies sei explizit erwähnt, da unser Interesse an postkolonialer Theorie und dekolonialen Ansätzen auch auf dem Wunsch nach anderen Formen des akademischen Arbeitens basiert. Damit meinen wir Formen und Formate der Wissensproduktion, die über die isolierende Wissenschaftswelt hinausgehen, in der wir sozialisiert sind (After Performance 2017). Freundinnenschaft, kollegiale Solidarität, Schreiben im Kollektiv, autoethnografisches Schreiben, epistemischer Ungehorsam sind Grundsätze, die wir mit unserer Idee einer postkolonialen/dekolonialen Theaterwissenschaft verbinden.[1] Wir sind aber genauso davon überzeugt, dass postkoloniale und dekoloniale Kritik als Intervention in die deutschsprachige Theaterwissenschaft nur funktionieren kann, wenn sie im Kontakt mit außer-akademischen, aktivistischen Akteur*innen, Initiativen und Bewegungen steht und als theoriegenerierende Schule mit gesellschaftspolitischem Praxisanspruch verstanden wird. Die in Deutschland so übliche strenge Unterscheidung zwischen Akademischem und Aktivistischem, aber auch zwi-

1 Wir haben in diesem Sinne ein Netzwerk ins Leben gerufen, die *Neue Kritische Theaterwissenschaft (NKTW)*, das aus dem Prozess des gemeinsamen Schreibens an diesem Sammelband heraus entstanden ist und diesen Prozess über das begrenzte Format eines Sammelbandes hinaus fortführen soll. Mit diesem Netzwerk publizieren wir bereits erfolgreich im Kollektiv und erproben neue Formen und Formate der akademischen Zusammenarbeit außerhalb der neoliberalen Antragspolitik. Eine detaillierte Beschreibung des Netzwerkes lässt sich hier finden: https://www.nktw.info/de/.

schen Praxis und Theorie wird in den meisten postkolonialen und dekolonialen Ansätzen in Frage gestellt und so auch in diesem Sammelband.

Dieses Buch ist aber nicht nur aus einem gemeinsamen Wunsch, sondern auch aus einer geteilten Not heraus entstanden. Aus der Not, als Lehrende der Theaterwissenschaft keine geeigneten Texte in deutscher Sprache für Seminare zu postkolonialen und dekolonialen Ansätzen zu finden; aus der Not, als Forschende kaum auf einem bereits lang erprobten und tief verankerten Diskurs innerhalb unserer eigenen Disziplin aufbauen zu können und sich stattdessen auf Tagungen häufig in der Rolle der »killjoy«[2] (Ahmed 2017) wiederzufinden, wenn man *weiße*[3] Sichtweisen und soziale Hierarchien aufzeigt; aus der Not, als zum Teil migrantische und rassifizierte Wissenschaftlerinnen diese Lebensrealität in unserem Fachgebiet entweder gar nicht oder nur als Abweichung von der Norm thematisiert zu finden. Trotz höchst unterschiedlicher Lebens- und Arbeitserfahrungen verbindet uns das Gefühl der Unruhe und Ernüchterung über den Umgang der deutschsprachigen Theaterwissenschaft mit postkolonialen und dekolonialen Theorien, Methodologien und Diskursen. Dieser disziplinären Unsicherheit und Leerstelle wollen wir mit diesem Sammelband – zumindest in ersten Ansätzen – etwas entgegensetzen.

Während die deutschsprachige Theater- und Kulturszene (und hier insbesondere aktivistische *BIPOC* Künstler*innen) in den letzten zehn Jahren verstärkt die Auseinandersetzung mit der deutschen Kolonialgeschichte auf den Bühnen verhandelt und sich mit der Kolonialität der Theater selber auseinandergesetzt haben, bleibt die deutschsprachige Theater*wissenschaft* hingegen auffallend still und vermeintlich »neutral«. Die Anzahl theaterwissenschaftlicher Publikationen zur deutschen Kolonialgeschichte ist verschwindend gering, postkoloniale Theorien und dekoloniale Ansätze werden innerhalb der Disziplin weitestgehend marginalisiert bzw. als Nischen-Themen in Proseminare ausgelagert. An einer strukturellen Verankerung dieser Ansätze innerhalb der Disziplin durch Lehrstühle oder nachhaltige Forschungsschwer-

2 Sara Ahmed gebraucht das Konzept der »killjoy« in ihrem Buch *Living a Feminist Life* (2017). Zum ersten Mal führt sie diesen Begriff auf ihrem Blog https://feministkilljoys.com ein.

3 Wir verwenden eine kursive Schreibweise von weiß, um zu markieren, dass es sich hierbei um eine politische und soziale Konstruktion handelt und eben nicht um eine reelle Hautfarbe. Die kursive Schreibweise soll auch dazu dienen, »Weißsein« auch im Text zu dezentrieren.

punkte, wie es in den USA oder Großbritannien der Fall ist, mangelt es bis heute. Diese fehlende Auseinandersetzung steht diametral zu einem wachsenden Interesse unter den Studierenden. So kann aus eigener Erfahrung in der Lehre berichtet werden, dass Studierende ein besonderes Interesse an Critical Race Theory, Kritischer Weißseinsforschung, postkolonialer Theorie sowie dekolonialen Praktiken haben und sich auch über ihr Studium hinaus damit beschäftigen. Das große Interesse der kommenden Generation stößt im deutschsprachigen Raum auf ein Wissenschaftssystem, das sich wenig mit den Theorien zu (Post)Kolonialismus oder mit der Kolonialität der eigenen Wissensgenerierung und -produktion auseinandersetzen will. Stärker noch wurde durch Erika Fischer-Lichte et.al. 2014 die Ära des *Post*-Postkolonialen ausgerufen und damit das Ende postkolonialer Theorie für die deutsche Theaterwissenschaft (Fischer-Lichte et.al. 2014). Mit dem Einläuten des Endes des Postkolonialen scheint die deutschsprachige Theaterwissenschaft sich selbst einen Schritt voraus.[4] Sie erklärt die Auseinandersetzung mit dem Postkolonialen für beendet, bevor diese Auseinandersetzung überhaupt stattgefunden haben konnte.

Wir wollen mit diesem Sammelband einen Schritt zurückgehen und fragen, wie sie denn aussehen könnte, die bereits totgesagte post- oder dekoloniale deutschsprachige Theaterwissenschaft? Was für postkoloniale und dekoloniale Ansätze sind in der deutschsprachigen Theaterwissenschaft bereits vorhanden, die sichtbar gemacht werden könnten? Was für institutionelle und methodologische Veränderungen braucht es, um intersektionale Analysen von *race*, *class*, *gender*, *disability* und *sexuality* strukturell in den Lehrplänen und Forschungsanträgen zu verankern? Was bedeutet die Auseinandersetzung mit der Kolonialität der deutschen Universitäten und schlussendlich die Forderung nach der Dekolonisierung der Universität für die deutsche Theaterwissenschaft? Der Sammelband hat Aktivist*innen, Theaterwissenschaftler*innen und Künstler*innen eingeladen, ausgehend von ihren eigenen Erfahrungen in der Lehre, Forschung und Theaterpraxis zu diesen Fragen Stel-

4 In der kommenden Publikation *Histories of Interweaving Performance Cultures*, herausgegeben von Erika Fischer-Lichte, die bei Routledge erscheint, soll diese Behauptung allerdings relativiert und vielmehr von »entangled histories« gesprochen werden sowie Machtasymmetrien, ganz im Sinne der postkolonialen Theorie, stärker diskutiert werden. Da die Publikation zum Zeitpunkt der Erstellung unseres Manuskriptes noch nicht erschienen ist, können wir hier aber nur spekulieren und berufen wir uns mit unserer Kritik auf den 2014 erschienenen Sammelband *The Politics of Interweaving Performances Cultures*.

lung zu nehmen und eine postkoloniale/dekoloniale Theaterwissenschaft zu imaginieren. Ziel des Sammelbandes ist es, darüber hinaus auch eine Plattform für diejenigen Lehrenden, Studierenden und Theaterschaffenden zu errichten, die auf der Suche nach Strategien sind, um ihre Seminarräume, Probenräume, Curricula und Spielpläne von Spuren der Kolonialität zu befreien.

Inspiration durch Kämpfe und Widerstände

Inspiriert haben uns in der Konzeption dieses Sammelbandes unter anderem die internationalen Bewegungen von Studierenden und Dozierenden in Südafrika, Indien, England, Australien, Kanada und den USA, die in den letzten Jahren verstärkt und lautstark die Dekolonisierung ihrer Universitäten eingefordert haben. Durch Social Media und Hashtags wie #RhodesMustFall oder #LiberateMyDegree konnten sich die Aktivist*innen miteinander vernetzen und sich gegenseitig dazu ermächtigen, die Kolonialität ihrer Universitäten und der akademischen Curricula zu hinterfragen. Wie Sruti Bala in ihrem Beitrag zu diesem Band (Kap. 2) ausführlicher und anhand von ausgewählten Beispielen beschreibt, sind diese studentischen Bewegungen in ihren Forderungen erfolgreich gewesen und haben eine große Reichweite erlangt. Dies führte unter anderem dazu, dass Sanktionen und Repressionen gegen sie international hinterfragt wurden. Auch in Deutschland sind vereinzelte Initiativen von Studierenden in dieser Zeit entstanden, wie I.D.A (Intersectionality.Diversity.Antidiscrimination), eine selbstorganisierte studentische Gruppe an der Universität der Künste in Berlin.[5] So hat die Universität der Künste seit kurzem einen Diversitätsbeauftragten, Mutlu Ergün-Hamaz, der langjährige Erfahrungen in antirassistischer Community Arbeit hat.

Die Black-Lives-Matter-Bewegung in Folge der Ermordung von George Floyd und Breonna Taylor hat in der internationalen akademischen Welt zwar eine Welle der Solidarisierung ausgelöst, aber es blieb auch hier in der internationalen Theaterwissenschaft und den Performance Studies durch die strikte Trennung zwischen Theorie und Aktivismus bisher weitestgehend bei Lippenbekenntnissen. Einige deutlich sichtbare Veränderungen sind z.B., dass seitdem in vielen Departments stärker über eine Dekolonisierung des Curriculums diskutiert wird (siehe auch Bala, Kap. 2), Stellen mit *affirmative ac-*

5 Mehr zu den verschiedenen Gruppen an der UdK, unter anderem auch Interflugs, unter https://criticaldiversity.udk-berlin.de

tion position[6] bzw. antirassistischer Besetzungspolitik ausgeschrieben werden und viele *weiße* Organisationen sowohl die eigenen Strukturen hinterfragen als auch ein aktives Bekenntnis zur antirassistischen Praxis in ihre Grundsätze eingeschrieben haben.[7] Ähnliche Initiativen von Theater- und Kulturinstitutionen können in den letzten Monaten auch vereinzelt in Deutschland beobachtet werden.[8] Insbesondere aktivistische BIPOC Künstler*innen wehren sich in diesen Tagen vermehrt und lautstark gegen rassistische und koloniale Strukturen an Museen, Theatern und anderen Kulturinstitutionen. Das mittlerweile breitere Interesse an der deutschen Kolonialgeschichte innerhalb der deutschen Gesellschaft hat auch zu einer verstärkten Auseinandersetzung mit den Konsequenzen der deutschen Kolonialgeschichte für Seh- und Darstellungsgewohnheiten am Theater geführt. Dies hat zur Folge, dass sowohl die Freie Szene als auch die deutschen Stadt- und Staatstheater verstärkt postkoloniale und dekoloniale Fragen verhandeln und thematisieren, nicht nur auf thematischer Ebene, sondern auch in der grundsätzlichen Befragung von ästhetischen und epistemologischen Prämissen.

Als Ende 2011 Kritik an Blackface als theatralem Repräsentationsmittel für Schwarze[9] Menschen in den deutschen Theatern laut wurde, unter an-

---

6 Mit *affirmative action position* ist hier konkret eine explizite Ausschreibung für BIPOC Wissenschaftler*innen gemeint.

7 Als Beispiel sei hier die Organisation *Performance Studies international* (PSi) genannt, die seit 2020 sich intern mit kolonialen und rassistischen Strukturen der Organisation auseinandersetzt. Über zwei Jahre hinweg wurde eine Arbeitsgruppe berufen, die unterschiedliche Instrumente implementieren konnte, um nachhaltige Veränderungen zu ermöglichen. So wurde zunächst eine neue Stelle, ein(e) Antiracism& Anticolonialsm Board Officer, einberufen. Im Anschluss wurde ein unabhängiges Advisory Committee zu Antirassismus und Antikolonialismus eingesetzt sowie eine *race* Working Group gegründet.

8 Hier sei auf das Berliner Theatertreffen und die Berliner Festspiele verwiesen, die sich in den letzten Jahren, auf Druck von Interventionen und starker Kritik, einer internen Auseinandersetzung zu strukturellem Rassismus in den eigenen Institutionen gestellt haben. Zwar spiegelt sich dies nicht immer im Hauptprogramm wider, aber erste Schritte der Veränderung lassen sich durchaus an dem Rahmenprogramm des Berliner Theatertreffens erkennen.

9 Schwarz verweist hier ebenso wie *weiß* nicht auf eine Hautfarbe oder biologische Eigenschaft, sondern auf eine politische und soziale Konstruktion. Schwarz wird hier als Adjektiv groß geschrieben, um sowohl auf die Widerstandsgeschichte, der der Begriff entspringt, aufmerksam zu machen, als auch die emanzipatorische Selbstbezeichnung gegenüber rassistischer Begrifflichkeiten zu betonen.

derem sehr prominent bei der Produktion von »Ich bin nicht Rappaport« im Schlossparktheater Berlin, bildete sich ein breiter Protest in den sozialen Medien, der die Frage nach der Aufarbeitung der deutschen Kolonialgeschichte auf die Theaterbühnen und in die Foyers und Feuilletons trug. Die Proteste weiteten sich später auch auf die nicht-digitale Öffentlichkeit aus, und so fanden Demonstrationen vor und in den Theatern statt, wurden Flugblätter verteilt, walk-outs organisiert und Podiumsdiskussionen gehalten, organisiert von *BIPOC* Künstler*innen, die sich unter dem Namen *Bühnenwatch* zu einem Kollektiv des Korrektivs formiert hatten. Auffallend an diesen Diskussionen um Blackface ist, dass die rassistische theatrale Praxis immer wieder (und vor allem von *weißen* Theatermacher*innen) mit dem »Fehlen« von Schwarzen Theatermacher*innen und – noch konkreter – »guten« Schwarzen Künstler*innen begründet und entschuldigt wurde. Wie Bühnenwatch in diesem Buch näher beleuchtet, verweisen diese Strategien der Rechtfertigung weniger auf einen tatsächlichen Mangel an Schwarzen Theatermacher*innen oder einen Mangel an schauspielerischer Qualität als vielmehr auf ein nicht aufgearbeitetes koloniales Erbe an den deutschen Theatern, da augenscheinlich keine Kenntnis über die Verbindung zwischen rassifizierenden Darstellungspraxen, kolonialer Ideologie und Bildformung in der deutschen Theateröffentlichkeit besteht. Ebenfalls zu nennen ist die unermüdliche Arbeit von aktivistischen BIPOC Theatermacher*innen, die durch die Aufdeckung ihrer eigenen Arbeitsbedingungen im Theater den tagtäglichen und strukturellen Rassismus[10] am Theater öffentlich machen. Ihr Widerstand ist maßgeblich daran beteiligt, dass es heute verschiedene Versuche gibt, sowohl juristisch[11] als auch kulturpolitisch[12] gegen strukturellen Rassismus an Kulturinstitutionen vorzugehen.

---

10 Hier sei auf den Fall am Theater an der Parkaue verwiesen, der u.a. von der Schwarzen Schauspielerin Maya Alban-Zapata 2019 an die Öffentlichkeit getragen wurde (Schmidt 2019). Auch am Schauspiel Düsseldorf musste der Schwarze Schauspieler Ron Iyamu sich an die Öffentlichkeit wenden, um seine rassistischen und gewaltvollen Erfahrungen sichtbar zu machen (Oelze 2021).

11 Die Intendantin des Schauspiel Dortmund Julia Wissert und die Rechtsanwältin und Dramaturgin Sonja Laaser haben zusammen im Jahre 2019 eine Anti-Rassismus/Anti-Diskriminierungs-Musterklausel für Vertragsgestaltung entwickelt (Kanzlei Laaser 2019).

12 Das Berliner Projektbüro für Diversitätsentwicklung – Diversity Arts Culture – hat seit Kurzem eine Beratungsstelle mit expliziter Anlaufstelle für Antidiskriminierung eingerichtet (Diversity Arts Culture 2022).

Theaterwissenschaft postkolonial/dekolonial

Unsere Entscheidung, in diesem Band sowohl Theatermacher*innen als auch Aktivist*innen die Theaterwissenschaft kritisch betrachten zu lassen und ihre Positionen und Vorschläge zu den notwendigen Veränderungen im akademischen Ausbildungs- und Forschungssystem zu Wort kommen zu lassen, sollte bereits methodisch als eine erste postkoloniale oder dekoloniale Intervention in die etablierten Publikations- und Darstellungsformen theaterwissenschaftlicher Theorie gelesen werden. Wir wollen mit der gleichberechtigten Diskussion der aktivistischen, künstlerischen und wissenschaftlichen Perspektiven »epistemologische Privilegierung« (Morana 2016:13) vermeiden und den akademischen Ort als den vermeintlich einzigen Ort theoretischer Produktion provinzialisieren und dezentrieren. Dies spiegelt sich auch in dem Kommunikationsstil der meisten Beiträge in diesem Sammelband wider. Im Sinne feministischer und postkolonialer/dekolonialer Ansätze, die betonen, dass Wissen intersubjektiv und situiert ist, haben wir die Wissenschaftler*innen in diesem Band bewusst um eine persönliche Reflexion ihrer Erfahrungen mit postkolonialer/dekolonialer Kritik in der Theaterwissenschaft gebeten. Selbst-Positionierungen und autoethnografisches Schreiben konstituieren zwei Grundpfeiler dekolonialer Ansätze (Mignolo 2002), werden aber im deutschsprachigen Universitätsbetrieb überwiegend als »unwissenschaftlich« delegitimiert. Anstatt sich hinter vermeintlich universellen Epistemologien zu verstecken, machen alle Beiträge die Positionen, von denen aus geschrieben und die erfahrene Realität diskursiviert wird, sichtbar. Wir wollen mit dem Sammelband auch bewusst das Anekdotische und Persönliche, die verkörperte Erfahrung, den Dialog – alles Publikationsformen, die im deutschen Wissenschaftsbetrieb noch immer weitestgehend verpönt sind – stark machen. Denn, wie Saidiya Hartman (2008) so eindrucksvoll für die Aufarbeitung der Geschichte der Versklavung schreibt, wenn wir Kolonialität und Rassismus als gesamtgesellschaftliche, strukturelle Phänomene ernst nehmen wollen (wenn auch für uns alle mit unterschiedlichen Konsequenzen verbunden), dann operiert die eigene Erzählung eben nicht »outside the economy of statements that it subjects to critique.«[13]

---

13 So betont zum Beispiel Donna Haraway die Wichtigkeit subjektiven Schreibens für eine feministische Revolution, aber auch für eine Kritik an den hegemonialen Epistemologien des »Westens«. Sie nennt diese Strategie *cyborg writing*, das vor allem auf sub-

Diese geopolitische Situiertheit von und persönliche Involviertheit in Wissensproduktion (wie unterschiedlich sie auch sein mag) beinhaltet auch die Einsicht, dass die Annahme, jegliche wissenschaftliche Disziplin aus der Position des Globalen Nordens heraus »dekolonisieren« zu können, vermessen ist und ein weiteres koloniales Projekt wäre (oder in der Kontinuität ebendieser kolonialen Logik stünde). Wie Walter Mignolo für die Sozialwissenschaften betont, führen solche Behauptungen häufig dazu, dass wissenschaftliche Disziplinen im Globalen Süden in einer Zwickmühle landen: »Either the social sciences are similar to North Atlantic social sciences all over the planet so that they do not make any distinctive contributions, or they are not social sciences and social knowledge is not being recognized« (Mignolo 2002:73). Die Politikwissenschaftlerinnen Nikita Dhawan und Maria Do Mar Castro Varela (2008) warnen ebenfalls davor, dass das Nachdenken über postkoloniale Theorie im deutschsprachigen Raum eine »mission impossible« sei, da diese in den europäischen Hochschulen zwar häufig ein Mittel der Karriereförderung sei, aber nur selten tatsächliche Transformationen in den Institutionen mit sich bringe. Hier droht postkoloniale Kritik zu einem nicht-performativen Akt (Ahmed 2006) zu werden, also zu einem Sprechen, das nicht tut, was es verspricht.

Aufbau des Buches

Ausgehend von der oben genannten Kritik erkennen wir an, dass die »dekoloniale Option« (Mignolo/Escobar 2010) aus den Erfahrungen, Widerstandsbewegungen und Wissensproduktionen von Schwarzen, indigenen und anderen marginalisierten Gruppen hervorgegangen ist und durch viele Kämpfe dieser

jektiven Erzählungen beruht und damit die Singularität und vermeintliche Universalität von Metaerzählungen herausfordern soll (Haraway 1988). Eine ähnliche Forderung hat auch die Historikern Saidiya Hartman gestellt, die für die Aufarbeitung der Schwarzen Geschichte der USA und der Geschichte der Versklavung die Schreibstrategie der »critical fabulation« erfunden hat. Diese Schreibstrategie ist für neue Formen der Historiografie besonders interessant angesichts der Tatsache, dass sich die Geschichten von versklavten Personen nur schwer mit konventionellen Archiven erzählen lassen: »For this reason, I have chosen to engage a set of dilemmas about representation, violence, and social death, not by using the form of metahistorical discourse, but by performing the limits of writing history through the act of narration« (Hartman 2008:13).

Gruppen ihren Weg in die westlichen Akademien und Universitäten gefunden hat. Aus der Anerkennung dieses geformten Diskurses haben wir uns in diesem Sammelband dazu entschieden, Künstler*innen, Wissenschaftler*innen und Aktivist*innen durch ihre Beiträge in einen Dialog treten zu lassen. So sind die Texte auch als Diskussionsbeiträge in einer Debatte zu verstehen, die einen Prozess und eine (unvollständige) Konversation abbilden. Sie sind anekdotenhaft, widersprüchlich und alle höchst persönlich motiviert.

Die Bandbreite, mit der die verschiedenen Beiträge sich auf das »Postkoloniale« und das »Dekoloniale« beziehen, zeigt, dass ein uniformes Verständnis von »postkolonialem Theater« und »dekolonialem Theater« bzw. postkolonialer Theaterwissenschaft und Dekolonisierung der Theaterwissenschaft schwer zu formen ist. Wir halten es daher mit Castro Varela und Dhawan, dass ein »uniformes Verständnis von Postkolonialität [und Dekolonialität, Anm. der Verf.] mithin wenig sinnvoll« (Castro Varela/Dhawan 2015:24) und ein kontextsensibler Gebrauch des Begriffs wesentlich angemessener ist.[14] Dasselbe lässt sich auch für unser Vorhaben in diesem Band konstatieren. Während der Sammelbegriff »postkoloniales und dekoloniales Theater«, den wir in unserem Beitrag zu diesem Band näher erläutern (Kap.1), auf der einen Seite Theaterformen historisch ordnet in solche, die unter dem Einfluss der Kolonialherrschaft bzw. im Zuge der Unabhängigkeit ehemals kolonisierter Staaten entstanden sind, umfasst der Begriff auf der anderen Seite auch zeitgenössische Aufführungen, die sich thematisch mit Kolonialgeschichte und der Kolonialität der Migrationsgesellschaft heute auseinandersetzen. Dekolonisierung verweist in diesem Buch sowohl auf die historischen Prozesse der Befreiung von kolonialer Herrschaft, die beispielsweise zur staatlichen Unabhängigkeit und der folgenden sozialen, wirtschaftlichen und kulturellen Entwicklungen geführt haben, als auch auf zeitgenössische theatrale (und widerständige) Auseinandersetzungen mit hegemonialen und kolonial-rassistischen Darstellungsweisen sowie den theatralen Möglichkeiten von Selbstrepräsentation.

---

14 So verstehen Castro Varela und Dhawan die postkoloniale Theorie »als eine Perspektive […], die sich der Rekonstruktion des europäischen Imperialismus und Kolonialismus verschrieben hat und gleichzeitig die Kämpfe gegen diese spezifische Herrschaftsformation analysiert, ohne dabei etwa eine kohärente theoretische Schule zu repräsentieren« (Castro Varela/Dhawan 2009:10).

So stellen wir im ersten Teil des Buches das Nachdenken über Möglichkeiten der Dekolonisierung der Theaterwissenschaft voran. Hier steht unser eigener Beitrag mit den Beiträgen der Theaterwissenschaftlerinnen Sruti Bala und Joy Kristin Kalu im Dialog, in dem wir die Begriffe postkolonial und dekolonial in ihrer Facettenhaftigkeit diskutieren, um uns dann mit zwei Methodologien der Theaterwissenschaft kritisch auseinanderzusetzen. In Bezug auf die Aufführungsanalyse sowie die Theaterhistoriografie fragen wir nach dem kolonialen Erbe unserer Wahrnehmungs- und Repräsentationstechniken im Theater und der Theaterwissenschaft und plädieren für eine »epistemologisch gerechte« (Bhambra 2021) Theaterwissenschaft. Sruti Balas Beitrag, den wir als eine der einschlägigsten Publikationen zu diesem Thema innerhalb unserer Disziplin der letzten Jahre sehen, ist als Artikel auf Englisch bereits erschienen und wurde eigens für diesen Sammelband übersetzt. Darin diskutiert Bala die Möglichkeiten einer Dekolonisierung des akademischen Raumes und insbesondere des Seminarraums sowie den Bildungsauftrag, den die europäische Theaterwissenschaft übernehmen könnte hinsichtlich der Frage nach Dekolonisierung, und die Hürden, denen sie selbst in ihrer widerständigen Arbeit an der Universität von Amsterdam begegnet ist. Im Gespräch mit uns diskutierte Joy Kristin Kalu die Schnittstelle zwischen (intersektionaler, postmigrantischer und postkolonialer) Theaterpraxis und akademischer Praxis und Theoriebildung. Dabei formuliert sie in ihrem Beitrag eine sehr konkrete Kritik an der Aufführungsanalyse und bietet eine Verschärfung der semiotischen Lesart an, in der *race* als konstituierende Kategorie der Analyse eine prominentere Rolle spielen sollte.

Als *returning the gaze* verstehen wir den darauffolgenden Teil von Beiträgen, in dem Theatermacher*innen und Aktivist*innen den Blick umdrehen und dabei die deutschsprachige Theaterwissenschaft kritisch unter die Lupe nehmen. Sie verweisen in ihren Beiträgen auf den strukturellen Mangel von postkolonialen und dekolonialen Diskursen. Eine konkrete Konsequenz dieses Mangels drückt sich in der problematischen Lage der Theaterkritik aus, die häufig hilflos oder ignorant der Besprechung von Stücken Schwarzer Theatermacher*innen und Theatermacher*innen of Color gegenübersteht. Aidan Riebensahm führte Gespräche mit Simone Dede Ayivi, Olivia Hyunsin Kim und Joana Tischkau, die alle auf ähnliche Erfahrungen blicken. So spricht Simone Dede Ayivi über ihre Erfahrungen mit Theaterkritiker*innen und Zuschauer*innen, die aus ihrer *weißen* bürgerlichen Perspektive das Vorwissen für eine ästhetische Auseinandersetzung mit ihren Performances

nicht mitbringen und sich nur selten die Mühe machen, sich in diese einzulesen. Ayivi beschreibt, dass das als Konsequenz für sie als Theatermacherin bedeutet, immer überlegen zu müssen, wie viel des künstlerischen Ausdrucks für sich stehen gelassen werden kann und wie viel für ein *weißes* Publikum dechiffriert werden muss. Olivia Hyunsin Kim verdeutlicht ihre Kritik an Beispielen von Feedback zu ihren Performances, welches sich sowohl im Studium als auch in Gesprächen mit Festivalleitungen und Kurator*innen meist um Fragen von Identität dreht. Ihre Erfahrungen der Ver-Anderung, Viktimisierung und Tokenisierung prägen ihre Kritik am deutschsprachigen Theater (und an der Theaterwissenschaft). In dieser Reihe ist auch das Gespräch mit Joana Tischkau einzuordnen, die auf das Fehlen einer Genauigkeit und damit Kenntnis in der Analyse ihrer künstlerischen Praktiken durch Theaterkritiker*innen und Theatermacher*innen aufmerksam macht. Vor dem Hintergrund ihrer kontrovers diskutierten Entscheidung als Schwarze Theatermacherin *Weißsein* in den Mittelpunkt ihrer Theaterarbeit zu stellen, fordert sie ein stärkeres Nachdenken über choreographische, metaphorische und performative Räume, die zu einer neuen Bewusstseinsschärfung führen können.

Als Ansätze der Allyship möchten wir die darauffolgenden Beiträge von aktivistischen Theaterwissenschaftler*innen, Dramaturg*innen und Autor*innen verstehen, auch wenn unterschiedliche Positionierungen (und Marginalisierung) vorliegen. Ann-Christine Simke setzt bei ihren eigenen Erfahrungen als Studentin der deutschen Theaterwissenschaft an, um zu verdeutlichen, wie *weiß* (und kolonial) diese akademischen Räume (sind und) waren. Dem setzt sie ihre eigene Lehrpraxis an britischen Universitäten entgegen, in denen sie ihren Seminarraum durch postkoloniale Theorie und dekoloniale Praktiken zu gestalten versucht hat. Anika Marschall denkt in ihrem Beitrag über neoliberale Strukturen an der Universität nach, in der nationale (und europäische) Grenzregime schon längst Einzug gehalten haben. In ihrem Beitrag formuliert sie, wie eine aktivistische Theaterwissenschaft aussehen könnte, die sich bewusst gegen eine koloniale Logik (welches sie an dem Beispiel der Asylpolitik diskutiert) wendet. Elisa Liepsch beschreibt und reflektiert anhand des Theaterfestivals *im*possible bodies #2* ihre Rolle als Kuratorin und die Anstrengungen und Motivationen, die es braucht, um intersektionale Ansätze in der Praxis umzusetzen. Schließlich möchten wir Necati Öziris Beitrag diesem Teil der Konversation zuordnen, der zunächst als Gespräch mit uns stattfand und im gemeinsamen Entschluss zu einem Fließtext wurde. Darin diskutiert er seine Vision eines Theaters als empa-

thische Anstalt, welches er als eine Erwiderung und ein Gegenmodell auf Schillers Konzept der Schaubühne als moralische Anstalt formuliert hat.

Der darauffolgende Teil ist von kulturpolitischen und aktivistischen Aspekten der Diskussion bestimmt. Zunächst analysiert Julius Heinecke aus einer kulturpolitischen Perspektive das Fortbestehen asymmetrischer Machtbeziehungen und deren Konsequenzen in künstlerischen Arbeiten, insbesondere in internationalen bzw. bi-nationalen Produktionen. Im Gespräch mit der *Initiative Schwarzer Menschen in Deutschland* (ISD) wird die Wichtigkeit der machtkritischen und antirassistischen Arbeit solcher Initiativen auch für die strukturellen Veränderungen am deutschen Theater und den deutschen Universitäten deutlich. Die ISD unterstützt seit Jahren solidarisch die Interventionen betroffener BIPOC Künstler*innen, die sich gegen rassistische Strukturen am Theater wehren, und leistet einen entscheidenden Beitrag zur historischen Aufarbeitung und Kontextualisierung der deutschen Kolonialgeschichte. Auch die *Initiative für Solidarität am Theater*, hier vertreten durch Mona Louisa-Melinka Hempel und Melmun Bajarchuu, diskutieren in ihrem Beitrag die persönlichen und strukturellen Beweggründe für die Gründung der Initiative und formulieren darüber hinaus, welche Bedingungen und konkreten Schritte es für diskriminierungssensible künstlerische Räume und Praxen braucht.

Der vorletzte Teil des Bandes beinhaltet Beiträge mit unterschiedlichen Arten von Rückblicken. So wirft Joachim Fiebach in seinem Beitrag einen kritischen Blick auf die Geschichte der (ost)-deutschen Theaterwissenschaft und auf die Anfänge seiner eigenen postkolonialen Forschung über den afrikanischen Kontinent. Christopher Balme reflektiert über seine Anfänge in der deutschsprachigen Theaterwissenschaft und darüber, wie unsere Disziplin auf seine postkolonialen Forschungsansätze reagierte bzw. nicht reagierte. In dem Beitrag des Ballhaus Naunynstrasse blicken Wagner Carvalho und Fabian Larsson zurück auf die Geschichte des Ballhauses sowie ihre eignen künstlerischen Anfänge in dem Theater, die von dem Anliegen bestimmt waren, »Leerstellen« für die Repräsentation einer postmigrantischen Gesellschaft im Theater zu füllen. Abschließend bieten Hajusom, vertreten hier durch Ella Huck, Katja Götz, Nebou N'Diaye und Dorothea Reinicke, in ihrem Beitrag nicht nur eine Selbstreflexion über den Entwicklungsprozess des Theaterkollektivs Hajusom, sondern rechnen auch mit rassistischen und kolonialen Zuschreibungen aus den Reihen der Theaterkritik ab, die sie immer wieder in ihrer Theaterpraxis erfahren. Schließlich verstehen wir den Beitrag von Bühnenwatch als eine abschließende Positionierung und damit im Sinne ei-

nes postkolonialen/dekolonialen Manifestes als eine Art Ausblick. Als anonyme Gruppe positionieren sie sich mit ihren Interventionen in diesem Raum der postkolonialen Kritik und dekolonialen Praktiken und machen die weiterhin bestehende Notwendigkeit von rassismuskritischen Interventionen in der deutschen Theaterlandschaft deutlich.

Abschließend möchten wir noch einmal betonen, dass wir mit diesem Sammelband nicht behaupten wollen, die Theaterwissenschaft als solche »dekolonisieren« zu können. Vielmehr wollen wir dazu anregen, dekoloniale und postkoloniale Ansätze, Theorien und Methoden strukturell(er) in der deutschsprachigen Theaterwissenschaft zu verankern und einen Beitrag dazu zu leisten, dass diese innerhalb unserer Disziplin epistemische Räume formen können, in denen die koloniale Differenz sowohl sichtbar und analysierbar wird als auch gegen diese struktureller angegangen werden kann. Wir danken unseren Autor*innen für ihre Offenheit, Geduld und ihren Enthusiasmus, gemeinsam eine postkoloniale/dekoloniale Theaterwissenschaft vorstellbar werden zu lassen.

Literatur

After Performance Working Group. »Vulnerability and the lonely Scholar.« *Contemporary Theatre Review*, 2017. https://www.contemporarytheatrereview.org/2017/vulnerability-and-the-lonely-scholar/

Ahmed, Sara. »The Non-Performativity of Antiracism Ahmed.« *Meridians* 7:1 (2006), 104-126.

Ahmed, Sara. *Feministkilljoys.* August 2013. https://feministkilljoys.com/2013/08/26/hello-feminist-killjoys/

Ahmed, Sara. *Living a Feminist Life.* Durham: Duke University Press, 2017.

Bhambra, Gurminder K. »Decolonizing Critical Theory? Epistemological Justice, Progress, Reparations.« *Critical Times* 4:1 (2021), 73-89.

Castro Varela, Maria Do Mar und Nikita Dhawan. »Europa provinzialisieren? Ja, bitte! Aber wie?« *Femina Politica. Zeitschrift für Feministische Politikwissenschaft* 8:2 (2009), 9-18.

Castro Varela, Maria Do Mar und Nikita Dhawan. *Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung* (2. Auflage). Bielefeld: transcript, 2015.

Diversity Arts Culture – Berliner Projektbüro für Diversitätsentwicklung. https://diversity-arts-culture.berlin/beratung/beratung

Haraway, Donna. »Situated knowledges: The science question in feminism and the privilege of partial perspective.« *Feminist Studies* 14:3 (1988), 575-599.

Hartman, Saidiya. »Venus in Two Acts.« *Small Axe* 12:2 (2008), 1-14.

Kanzlei Laaser. Anti-Diskriminierung Musterklausel. https://www.kanzlei-laaser.com/update-vertraege-anti-rassismus-anti-diskriminierungs-musterklausel/

Mignolo, Walter D. »The Geopolitics of Knowledge and the Colonial Difference.« *South Atlantic Quarterly* 101:1 (2002), 57-96.

Mignolo, Walter D. und Arturo Escobar (Hg.). *Globalization and the Decolonial Option,* London: Routledge, 2010.

Morana, Mabel. *Arguedas/Vargas Llosa. Dilemmas and Assemblages.* New York: Palgrave Macmillan, 2016.

Oelze, Sabine. »Rassismus an deutschen Bühnen – ein strukturelles Problem?« *Deutsche Welle*, April 2021.https://www.dw.com/de/rassismus-an-deutschen-bühnen-ein-strukturelles-problem/a-57056069

Schmidt, Katharina. »Keine Bühne für Rassismus« *taz*, Juni 2019. https://taz.de/Rassismus-am-Theater/!5603768/

DEKOLONISIERUNGSVERSUCHE IN DER THEATERWISSENSCHAFT

Ist die deutsche Theaterwissenschaft kolonial?
Ein Plädoyer für eine epistemologisch gerechtere Theaterwissenschaft

Azadeh Sharifi und Lisa Skwirblies

Im Jahr 2006 stellte das US-amerikanische Journal *The Drama Review* die provokante Frage »Is Performance Studies Imperialist?« (McKenzie 2006). Eine große Anzahl von Performance Studies Wissenschaftler*innen befragten daraufhin ihre eigene Disziplin hinsichtlich kolonialer und imperialer Spuren und in Bezug auf die Diversität von Stimmen, Stoffauswahl und Spektrum der Forschungsthemen. Dieses *special issue* hat in den nordamerikanischen Performance Studies zu einem langsamen, aber anhaltenden Überdenken des eigenen Forschens, der Fachgeschichte sowie der Methodologien geführt. Die deutschsprachige Theaterwissenschaft ist dahingegen von den Diskussionen um die potenzielle Kolonialität der eigenen Disziplin bisher weitgehend unberührt geblieben. Dabei ließe sich diese Frage auch auf die Theorien, Methodologien und Genealogien der Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum anwenden. Ist die deutschsprachige Theaterwissenschaft kolonial? Oder anders formuliert: Wie viel Kolonialität verbirgt sich in unserem Forschungsfeld und unseren Diskursen, in unseren Seminarräumen und Lehrplänen, unseren Aufführungsanalysen und Historiografien?

Für den anglophonen Kontext haben die Theaterwissenschaftler Christopher Balme (2007) und Julie Stone Peters (2009) gezeigt, wie stark die frühe Theaterforschung des 18. und 19. Jahrhunderts mit den Interessen der Ethnografie und der Kolonialexpansion verwoben war (Peters 2009, Balme 2007). Lange vor der eigentlichen Institutionalisierung des Faches, so Balme und Peters, war die theaterhistorische Forschung Bestandteil von kolonialer Expansion, Weltausstellungen, Ethnografie und Reiseberichten. In Schriften, Tagebucheinträgen und Reiseberichten des 18. und 19. Jahrhunderts tauchen zahlreiche Szenen von »primitiven« Performances, Tänzen und Ritualen auf,

in welchen die europäischen Verfasser eine Vorgeschichte des europäischen Dramas zu finden glaubten. Darüber hinaus trugen sogenannte »exotische« Performances in »Menschenzoos« und auf Weltausstellungen im 19. und 20. Jahrhundert zum ethnografischen Interesse der Zeit und zu wissenschaftlichen Publikationen innerhalb der Disziplin Ethnografie bei. Dass diese Verstrickung von Ethnografie und Völkerschauen auch im deutschen Kaiserreich kolonialer Alltag war, ist bereits gut untersucht worden (Thode-Arora 1989; Dreesbach 2005; Grewe 2006). Inwieweit dieser Austausch sich auch auf die deutsche Theaterforschung und vor allem auf deutsche Theatersammlungen ausgewirkt haben könnte, gilt es noch zu erforschen. In Ansätzen wird dies bereits an der Theaterwissenschaft der Universität Köln mit Bezug auf die theaterwissenschaftliche Sammlung Carl Niessens getan (Probst 2020; Marx/Förster 2020). Aber auch durch einen Blick auf theaterwissenschaftliche Methoden lassen sich Spuren von Kolonialität in unserer Disziplin erkennen: in den Theorien, auf die die Methoden sich berufen (oder nicht berufen), in den Geschichten und Stimmen, die sie auslassen und überschreiben, sowie in den Technologien, mit denen (historische) Daten erhoben bzw. ausgewertet werden. Nicht selten ergeben sich in sowohl »alten« als auch »neuen«[1] Methoden Machtasymmetrien zwischen einem unmarkierten, beobachtenden Subjekt und einem markierten beobachteten Subjekt/Objekt, zwischen einem Globalen Norden, in dem die Theorieproduktion stattfindet, und einem Globalen Süden, aus dem die Daten für eben diese extrahiert werden, zwischen hegemonialen westlichen Epistemologien und dem »Rest«. Diese Diskrepanz in

1 Mit den »neuen« Methoden sind hier die Verfahren der Digital Humanities gemeint. Während diese, wie z.B. Peter W. Marx überzeugend argumentiert, durchaus einer Dekolonisierung unserer Theatergeschichte zuträglich sein können, indem sie es zum Beispiel erlauben, Phänomene und Strukturen zu beschreiben, »die ansonsten schon durch das Raster theater- oder medienwissenschaftlicher Begriffsbildung abgeschattet wurden« (Marx 2021:148), so müssen vor allem die Methoden der Quantifizierung von Daten unserer Meinung nach von einer postkolonialen/dekolonialen Kritik begleitet werden. Vor allem die Frage, inwiefern quantifizierende Verfahren auf ein Paradigma von Datenerhebung und Kategorisierung zurückgehen bzw. dieses wiederbeleben, das bereits im 18. und 19. Jahrhundert maßgeblich an der kolonialen Besetzung von Ländern, der Ausbeutung von Menschen und der Gewinnung von Wissen im Dienste des Imperialismus beteiligt war und bis heute rassistische Grenz- und Migrationspolitiken von Nationalstaaten als auch der EU beeinflusst, halten wir aus Sicht einer postkolonialen/dekolonialen Theaterwissenschaft für entscheidend.

der Wissensgewinnung und der Wissensproduktion konstituiert den strukturellen, kulturellen und symbolischen Hintergrund für das, was wir in Anlehnung an Gayatri Spivak unter »epistemischer Gewalt« (1988) und mit Anibal Quijano als die »Kolonialität« (2010) unserer Disziplin verstehen.[2]

Für eine postkoloniale/dekoloniale Theaterwissenschaft, die dieser epistemischen Gewalt und Kolonialität mit einer »epistemolgisch gerechten« (Bhambra 2021) Wissenschaft begegnen will, bedarf es unserer Meinung nach deshalb dreierlei: institutionelle und strukturelle Veränderungen hinsichtlich des Forschungs- und Lehrpersonals; eine Kanonkritik bzw. Kanonerweiterung, die die marginalisierten Stimmen und Geschichten bzw. die Formen der Wissensproduktion, die von den hegemonialen Wissensformen bisher ausgegrenzt wurden, in die Curricula miteinbezieht; sowie eine kritische Revision und Transformation unserer etablierten Begrifflichkeiten, Kategorien und Methoden. Letzteres wiegt besonders schwer, da es grundsätzlich unsere Epistemologien in Frage stellt, und soll in diesem Beitrag im Fokus stehen. Denn es reicht unserer Meinung nach nicht aus, postkoloniale und dekoloniale Themen, Texte und Theaterstücke zu den Lehrplänen und Forschungsanträgen hinzuzufügen, ohne dass es ein tieferes Verständnis davon gibt, inwiefern unsere Konzepte und Kategorien von Kritik, mit denen wir diesen Themen, Texten und Theaterstücken begegnen, von Kolonialexpansion und der sie begleitenden Erzählungen von Aufklärung, linearer Geschichtsentwicklung, binären Oppositionen und Zivilisierungsdiskursen beeinflusst sind. Solange wir, die Theaterwissenschaftler*innen im Globalen Norden, nicht das koloniale Erbe unserer Epistemologien kritisch befragen, reproduzieren wir die gewaltvollen Strukturen, die wir dekonstruieren wollen, unabhängig davon, wie viele postkoloniale/dekoloniale Stücke wir in unsere Lehrpläne aufnehmen. Die Soziologin Gurminder K. Bhambra nennt diese Anerkennung des Einflusses von Kolonial- und Sklavereigeschichte auf die Wissensproduktionen des Globalen Nordens »epistemological justice«, denn epistemologisches *Un*-recht, wie sie mit Blick auf die Tradition der kritischen Theorie der Frankfurter Schule schreibt, »is more extensive than simply the substantive neglect of colonialism within the tradition; rather, I suggest that its categories of critique and their associate normative claims are also necessarily implicated by this neglect and need to be addressed« (Bhambra 2021:74). Inspiriert von ihrem Konzept der epistemologischen

2 Boaventura de Sousa Santos spricht sogar von »epistemicide« (de Sousa Santos 2014).

Gerechtigkeit heißt es also nach den Wurzeln der epistemischen Gewalt in unseren Methoden zu suchen und zu fragen, inwiefern selbige die Lücken und Ausschlüsse innerhalb der Theaterwissenschaft hinsichtlich kolonialer Themen und marginalisierter/rassifizierter Stimmen mitproduzieren bzw. instandhalten. Mit anderen Worten, eine simple Anerkennung »anderer« oder »alternativer« Formen des Wissens und der Wahrnehmung, die in die bestehenden hegemonialen Strukturen epistemischer Regime eingefügt werden, kann nicht genügen. Stattdessen muss problematisiert werden, inwiefern diese Unterschiede in der Wissens- und Wahrnehmungsproduktion überhaupt erst durch die Geschichten der Kolonisierung und Versklavung, Unterdrückung und Ausbeutung produziert worden sind. Diese Unterschiede zeigen sich auch in Sichtbarkeiten und Unsichtbarkeiten von Wissenschaftler*innen selber. Epistemologische Gerechtigkeit, wie Bhambra betont, muss immer auch danach streben, über das Verursachen von epistemischen Brüchen innerhalb imperialistischer Wissensregime hinaus auch die Brüche in der sozialen Welt, die von eben diesen selben Wissensregimen unter anderem verursacht worden sind, zu identifizieren und zu reparieren. Dies bezieht sich auch auf die Stimmen derer, die seit Jahren auf die Lücken in unserer Geschichtsschreibung und unseren Archiven aufmerksam gemacht haben und die aber selbst aufgrund gesellschaftlicher Marginalisierung und strukturellem Rassismus auch in unserer Disziplin unerhört geblieben sind. So sehr wir es begrüßen, dass postkoloniale und dekoloniale Ansätze langsam das Interesse der Theaterwissenschaft gefunden zu haben scheinen, kann dies nicht (erneut) auf Kosten marginalisierter und rassifizierter Wissenschaftler*innen geschehen. Wir werden deshalb im Folgenden einen verstärkten Fokus auf subalterne Denker*innen und Theoretiker*innen und deren in der (deutschen) Wissenschaftslandschaft marginalisierte postkoloniale und dekoloniale Ansätze legen.

Unsere Überlegungen in diesem Beitrag sind wie folgt aufgebaut: Zunächst bestimmen wir die Begriffe »postkolonial« und »dekolonial« und betten sie in die bestehenden Diskurse der Theaterwissenschaft ein. In einem nächsten Schritt widmen wir uns unter dem Titel »Methoden dekolonisieren« der Aufführungsanalyse und der Theaterhistoriografie, die wir kritisch auf ihren »Kolonialitätsgehalt« bzw. ihr postkolonial/dekoloniales Potenzial befragen. Anhand der Aufführungsanalyse diskutieren wir Kolonialität hinsichtlich der Auslassungen der Differenzkategorie *race* in semiotischen und phänomenologischen Ansätzen, die eine machtkritische Analyse von Aufführungen und de-

ren Körperkonzepten im Sinne der postkolonialen Theorie eher erschweren. Mit Blick auf die Theaterhistoriografie wird Kolonialität hinsichtlich der nicht vorhandenen Auseinandersetzung mit der deutschen Kolonialgeschichte als auch in einem Verständnis von Moderne, das deren koloniale Konstitution (Bhambra 2021; Mignolo 2012; Quijano 2010) analytisch ausblendet, kritisch diskutiert. Aus den gewonnenen Erkenntnissen formulieren wir abschließend einige Vorschläge für eine epistemologisch gerechte(re) Theaterwissenschaft sowie mögliche Ansätze zur Dekolonisierung der Disziplin, die wir an anderer Stelle und zu einem späteren Zeitpunkt vertiefen möchten.

I Begriffs- und Diskursbestimmung

Trotz aller Versuche der Klärung bleibt der Begriff »postkolonial« unscharf und heiß debattiert, wie die Politikwissenschaftlerinnen Nikita Dhawan und Maria Castro Do Varela schreiben (Castro Varela/Dhawan 2015:23). Diese Feststellung ließe sich ebenso auf den Begriff »dekolonial« anwenden, der derzeit zwar in aller Munde ist, aber doch und vor allem in seiner Verwendung im Globalen Norden meist eher unterdefiniert bleibt. Häufig werden die beide Begriffe postkolonial und dekolonial in öffentlichen Diskursen komplementär oder austauschbar gebraucht. Es sei hier kurz auf die Fallstricke hingewiesen, die ein unbedachter Gebrauch dieser Begriffe mit sich bringen kann. So warnen Eve Tuck und K. Wayne Young (2012) davor, dass »dekolonial« nicht zu einem »swappable term for other things we want to do to improve our societies and schools« wird und damit *Weißsein* re-zentriert statt de-zentriert wird. Ebenso problematisch ist es, den Begriff postkolonial nur als zeitliche Epoche nach dem Kolonialismus oder die postkoloniale Theorie als eine von vielen Denkströmungen in den planetarischen Diskursen zu verstehen, wie Dhawan und Castro Varela betonen (2015:23). Beide Denkrichtungen können nur in der Einbettung praktischer und aktivistischer Interventionen und Widerstandsformen gegen koloniale Herrschaft, Versklavung und Unterdrückung gedacht werden, so sind sich die meisten postkolonialen und dekolonialen Theoretiker*innen einig. Das bedeutet aber auch, dass beide Begriffe es ermöglichen, antikoloniale Kämpfe mit heutigen Formen des Widerstands zusammenzudenken (Loomba 2015:33).

Wir haben uns, wie der Titel des Sammelbandes verrät, nach langem Abwägen dazu entschlossen, sowohl den Begriff postkolonial als auch den Begriff dekolonial im Titel zu verwenden und durch einen Schrägstrich zugleich

zu verbinden und zu trennen. Wir haben es auch den Autor*innen des Sammelbandes offen gestellt, mit welchem der zwei Begriffe sie arbeiten wollen. Obwohl wir uns der relevanten inhaltlichen Unterschiede der zwei Begriffe bewusst sind, wollen wir uns nicht einer der beiden »Schulen«, die sie mittlerweile vertreten, verschreiben. Wie Rohit Jain in seinem Beitrag im Sammelband *After Europe* (2021) kritisiert: »Die Konzepte werden zu Labels, die zum Teil unnötigerweise gegeneinander ausgespielt werden, um sich in bestimmten akademischen oder aktivistischen Feldern voneinander abgrenzen zu können« (Rohit 2021:15). Ähnlich betonen die Politikwissenschaftler Jens Kastner und Tom Waibel, dass beide Ansätze eine ähnliche politische und epistemologische Ausrichtung teilen, die auf der Annahme basiert, dass die »Konstruktion des Anderen als ›konstitutives Außen‹ für die Produktion des imperialen Projektes Europa« zentral war und dass »dieses machtdurchzogene Konstitutionsverhältnis zum Anderen grundlegend die politischen, sozialen, kulturellen und epistemischen Verhältnisse der Moderne« (Kastner/Waibel 2019:21) geprägt hat. Beide Ansätze gehen dabei davon aus, dass dieses Machtverhältnis nicht mit dem Ende der politisch-militärischen Besatzung und der dekolonialen Befreiung der ehemaligen kolonisierten Länder beendet ist (Castro Varela/Dhawan 2015). Das von dem peruanischen Soziologen Anibal Quijano (2010) entwickelte Konzept der Kolonialität, das auch in diesem Sammelband häufig bemüht wird, beschreibt diese anhaltenden Machtstrukturen, die aus dem historischen kolonialen Herrschaftsverhältnis hervorgegangen sind. Kastner und Waibel erklären den Begriff wie folgt:

> Die Kolonialität beschreibt die bis heute fortwirkenden Effekte einer Ordnung der Welt, die sich im späten 15. Jahrhundert zu entwickeln und im 16. Jahrhundert zu etablieren begann. Diese Ordnung meint bei weitem nicht nur die Regulierung der Warenkreisläufe, sondern bezieht sich darüber hinaus auf die zwischenmenschliche Kommunikation, die soziale Organisation und das Denken und Wahrnehmen überhaupt (Kastner/Waibel 2019:19).

Für die Entstehung und Erhaltung dieser »Kolonialität der Macht« ist laut Quijano der Mechanismus zentral, der »zwischen dem kolonialen Zentrum und der Peripherie differenzierende soziale Klassifikationen« (Kastner/Waibel 2019:13) geltend machte, um die Akkumulation des Wohlstandes der Kolonialreiche zu gewährleisten. Diese Klassifizierungen von Arbeit, Ethnizität und Geschlecht sowie die Zuschreibungen körperlicher Merkmale, auf Grundlage derer die Akkumulation überhaupt erst stattfinden konnte, wir-

ken bis heute fort.[3] Der Literaturwissenschaftler Nelson Maldonado-Toress bringt dies wie folgt auf den Punkt:

> [C]oloniality survives colonialism. It is maintained alive in books, in the criteria for academic performance, in cultural patterns, in common sense, in the self-image of peoples, in aspirations of self, and so many other aspects of our modern experience. In a way, as modern subjects we breath coloniality all the time and every day (2007:243).

Ausgehend von dem Begriff der Kolonialität und vor allem durch die Publikationen von Walter Mignolo und Ramon Grosfugel, die vielleicht prominentesten Vertreter der Modernity/Coloniality/Decoloniality (MCD) Gruppe, wurde in den letzten Jahren die »dekoloniale Option« explizit als Kritik an und Alternative zur postkolonialen Theorie formuliert.[4] Grosfugel geht sogar so weit, die Dekolonisierung der postkolonialen Theorie zu fordern (Grosfugel 2006). Vor allem die Nähe zum Poststrukturalismus und der Dekonstruktion lässt die postkoloniale Theorie in den Augen der MCD als eurozentrische Kritik am Eurozentrismus erscheinen (Colpani/Mascat/Smiet 2022). Dekolonisiert werden müsse vor allem die anglophone Tradition der postkolonialen Theorie, durch die die postkoloniale Theorie sich geografisch auf Indien und das britische *Empire* sowie zeitlich auf das 18./19. Jahrhundert fokussiert hat. Vertreter*innen der dekolonialen Option legen dahingegen den Schwerpunkt auf

---

3 Die dekoloniale Theoretikerin Maria Lugones hat das Wirken dieser differenzierenden sozialen Kategorisierung durch ihre intersektionalen Analysen von *race*, *gender* und *sexuality* besonders deutlich gemacht. Gerade in der intersektionalen Lektüre wird, laut Lugones, deutlich, dass die Kolonialisierung nicht nur »den Kolonisierten« erfunden hat, »it also disrupted the social patterns, gender relations and cosmological understanding of the communities and societies it invaded« (zit. in Bhambra 2022:118). Gerade die Erfindung homogener, separabler Kategorien habe dazu geführt, dass kolonisierte Frauen doppelt ausgelöscht waren aus der Geschichte: »to suggest that ›woman‹ and ›black‹ are homogeneous, separable categories, ›then their intersection shows us the absence of black women rather than their presence‹« (ibid.).

4 Für eine Antwort aus den Postcolonial Studies auf die dekoloniale Option siehe das special issue »Postcolonial Respones to Decolonial Interventions«, herausgegeben von Gianmaria Colpani, Jamila M.H. Mascat und Katrine Smiet, *Postcolonial Studies* 25:1 (2022); Gurminder K. Bhambra gibt in ihrem Artikel »Postcolonial and decolonial dialogues« (2014) einen sehr strukturierten Überblick über die verschiedenen Thesen der beiden Schulen. Für eine weiterführende Lektüre siehe auch Sabine Broeck und Carsten Juncker (Hg.). *Postcoloniality – Decoloniality – Black Critique: Joints and Fissures*, Frankfurt: Campus Verlag, 2014.

den amerikanischen Kontinent und den Beginn des Kolonialismus im 15. Jahrhundert. Sie argumentieren, dass die spezifische Erfahrung in den Amerikas auch spezifische Konzepte braucht und die postkolonialen Theorien sich dafür nicht eignen. So hatten zum Beispiel die auf karibischen Zuckerplantagen eingeführten Strukturen von Arbeitsformen, Normen sozialer Kategorisierung und Techniken der Disziplinierung und Kontrolle, die in den europäischen Metropolen als Ausdruck der Effizienz und Rationalität einer spezifisch *westlichen*, industriellen Moderne galten (Bhambra 2014; Boaca 2015), einen anderen Einfluss auf die europäische Moderne als das Verhältnis von Kolonie und Metropole im britischen Empire. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Kritik der dekolonialen Option an der postkolonialen Theorie auf deren anhaltenden Eurozentrismus, deren mangelhafte Auseinandersetzung mit nicht-europäischen Quellen und Wissenssystemen sowie deren schwachen politischen Einfluss zielt. Diese Vorwürfe werden aber von Vertreter*innen der postkolonialen Theorie abgestritten. Josias Tembo (2022) widerlegt diese Kritik zum Beispiel für die postkoloniale Theorie Afrikas, indem er aufzeigt, dass afrikanische postkoloniale Denker wie V. Y. Mudimbe und Achille Mbembe sehr wohl den Beginn des Kolonialismus auf das 15./16. Jahrhundert legen und sich keinesfalls allein auf das britische Imperium konzentrieren. Die Ignoranz der dekolonialen Kritik gegenüber afrikanischer postkolonialer Theorie ist für Tembo symptomatisch für die marginalisierte Position afrikanischer Philosophie generell (Tembo 2022).[5]

---

5 Interessant ist auch Tembos Entgegnung hinsichtlich der dekolonialen Kritik am poststrukturalistischen und postmodernen Erbe der postkolonialen Theorie, die wir hier in aller Länge zitieren wollen. Er argumentiert anhand des Beispiels der postkolonialen Philosophie Mudimbes, »it is exactly his engagement with poststructuralism that allows him to entertain the possibility of an African order of knowledge or rationality that he finds absent in the thinking of Western-trained anti-colonial and postcolonial African intellectuals. Precisely because of his orientation within the Western episteme, it appears to me that Mudimbe sees it as impossible for him, like many other intellectuals he discusses in his work, as Western-oriented and -trained intellectuals, to produce Indigenous African knowledges within the terms of their own rationalities. Epistemologically, therefore, there is a rupture between African knowledges that were produced within Indigenous African epistemic orders and power relations before the colonial encounter and those knowledges about Africa produced by intellectuals trained in Western epistemic orders after the colonial encounter« (Tembo 2022:45).

Vertreter*innen beider Strömungen sind sich auch darin einig, dass die theoretischen Konzepte, die zu einer »new geopolitics of knowledge« (Lugones 2011) führen sollen, in widerständigen Alltagspraktiken von Subjekten und Communities verwurzelt sind, die von fortwährenden kolonialen (Grenz-, National-, Arbeits, Land-, Bildungs-)Praktiken betroffen sind (Spivak 1988; Mignolo 2012; Bala 2018). Zu einer ähnlichen Einschätzung gelangen auch die subalternen Denker*innen und Theoretiker*innen in Deutschland. So haben sich beispielsweise die Feministischen Migrantinnen (FeMigra) in ihrem Beitrag »Wir, die Seiltänzerinnen« sowohl in der feministischen Tradition von Gayatri Spivak als auch von Angela Davis und Gloria Anzaldua verortet (FeMigra 1998). In dem Band »Spricht die Subalterne deutsch?« (2003), der von Hito Steyerl und Encarnacion Gutierrez Rodriguez herausgegeben wurde, sind beide Strömungen durch Denker*innen wie Grada (Ferreira) Kilomba und Luzenir Caixeta sowie Kien Nghi Ha und Anil K. Jai vertreten. Und schließlich sei hier auch auf »Re-Visionen. Postkoloniale Perspektiven von People of Color auf Rassismus, Kulturpolitik und Widerstand in Deutschland« (2016), herausgegeben von Kien Nghi Ha, Nicola Lauré al-Samarai und Sheila Mysorekar, verwiesen. Auch hier werden, obwohl der Titel eine eindeutigere Positionierung vorzugeben scheint, sowohl auf postkoloniale als auch auf dekoloniale Theorien und Denker*innen verwiesen. Im Folgenden wollen wir etwas näher auf die Frage eingehen, was eigentlich ein postkoloniales bzw. dekoloniales Theater konstitutiert bzw. welche wissenschaftlichen Diskurse sich zu dieser Frage im deutschsprachigen und internationalen Kontext finden lassen (Sharifi 2018a, Sharifi 2018b).

Postkoloniales Theater/Postkoloniale Theaterwissenschaft

In der deutschsprachigen Theaterwissenschaft lassen sich trotz ihrer marginalisierten Stellung postkoloniale Ansätze seit den späten 1980er Jahren nachweisen. So forschte Joachim Fiebach in der DDR bereits zum postkolonialen Theater auf dem afrikanischen Kontinent (1986). Fiebachs Publikationen verweisen auch auf die Tatsache, dass vor allem in der Afrikanistik seit den 1980er Jahren zahlreiche einschlägige Studien zum postkolonialen Theater auf dem afrikanischen Kontinent entstanden sind.[6] In den 1990er Jahren erschien die

6 Siehe zum Beispiel Breitinger, Eckhard und Reinhard Sander (Hg.). »Drama and Theatre in Africa«. *Bayreuth African Studies Series*, 7, 1986; Breitinger (Hg.). *Theatre and Per-*

Publikation von Christopher Balme *Theater im postkolonialen Zeitalter* (1995), die, wie er in seinem Beitrag in diesem Band selbst-ironisch beschreibt, auf wenig Widerhall in der deutschsprachigen Theaterwissenschaft der Zeit traf.[7] Für rezentere Forschungsdiskussionen zu postkolonialen Ansätzen sind die Publikationen von Balme *Pacific Performances* (2007), von Katrin Sieg *Ethnic Drag* (2009), und Julius Heinicke *Die Sorge um das Offene* (2020) zu erwähnen. Unter der Leitung von Erika Fischer-Lichte und Christel Weiler hat das Research Center »Interweaving Performance Cultures« in Berlin einen wichtigen Raum für postkoloniale und dekoloniale Diskurse mit international renomierten Wissenschaftler*innen über ein ganzes Jahrzehnt hinweg ermöglicht. Weitere temporäre Forschungseinrichtungen wie »Das Wissen der Künste« an der Universität der Künste Berlin oder »Ästhetische Praxis« an der Universität Hildesheim widmen sich ebenfalls gezielt solchen Fragestellungen.

Die erwähnten postkolonialen Ansätze in der Theaterwissenschaft unterscheiden zunächst zwischen postkolonialem Theater als Gegenstand theaterwissenschaftlicher Forschung und postkolonialer Theaterwissenschaft als Forschungsfeld. Christopher Balme definiert im Metzler Lexikon für Theatertheorie postkoloniales Theater wie folgt: »Der Begriff bezeichnet vielfältige Tendenzen im internationalen Theater nach 1945. Streng genommen handelt es sich um Theaterformen, die im Kontext der Entkolonialisierung der ehemaligen europäischen Territorien, v.a. der britischen und französischen, entstanden sind« (Balme 2014:265). Der Begriff umfasst aber auch alle Theaterformen, »die nachweislich unter dem Einfluss der Kolonialherrschaft entstanden sind« (Balme 2014:266). Eine Frage, die sich hier direkt ergibt, wäre dann auch, ob demnach nicht alle Theaterformen postkolonial seien, da, im Sinne des Ansatzes der »entangled histories« (Conrad/Randeria 2002), koloniale Expansion und Ideologie nicht nur Auswirkungen auf die kolonisierten Länder und Kulturen gehabt haben, sondern ebenso die Gesellschaften der Imperialisten beeinflusst haben. Diesen Ansatz unterstreicht

---

formance in Africa. Intercultural Perspectives. Gesellschaft für die neuen englischen Literaturen, Bd.4, 1994; Obafemi, Olu. *Contemporary Nigerian Theatre*. Bayreuth African Studies Series No.40, 1996; A. Bühler-Dietrich und Françoise Joly (Hg.). *Voyages d'Afrique. Interkulturelle Dialoge mit Afrika*. Stuttgart: IZKT, 2011.

7 Interessanterweise entstanden zur selben Zeit im englischsprachigen Raum zwei weitere grundlegende Publikationen zum postkolonialen Theater, was die Sonderstellung der deutschen Theaterwissenschaft hinsichtlich postkolonialer Diskurse bestätigt. Siehe Brian Crows *An Introduction to Post-Colonial Theatre* (1996) und Helen Gilbert und Joanne Tompkins *Post-Colonial Drama* (1996).

die Performance-Wissenschaftlerin Diana Taylor in ihrem Buch *The Archive and the Repertoire* (2003), in dem sie hervorhebt, dass seit Jahrhunderten der Kontakt mit »nicht-westlichen« Menschen und Kulturen die Idee einer »westlichen« Identität überhaupt erst hervorgebracht habe (Taylor 2003:8). Diese Kontakte seien durch den globalen Kolonialismus intensiviert und einem Machtgefälle unterworfen worden. Bei der Analyse postkolonialen Theaters gelte es also, nicht nur die scheinbar »unschuldige« Verwobenheit westlicher und nicht-westlicher Kulturgeschichte zu untersuchen, wie es lange Zeit in der Forschung zum interkulturellen Theater geschehen ist, sondern ebenso die hegemonialen Strukturen, die diese zu Gunsten des Westens geprägt haben, in Betracht zu ziehen.

Das Phänomen »postkoloniales Theater« ist unter anderem deshalb so schwer zu fassen, weil die zeitliche Dehnung des postkolonialen Zeitalters sowie dessen geopolitische Verortung umstritten sind, erklärt Balme (2014). Während das »post-« historisch gesehen den Zeitraum ab der Entlassung in die Unabhängigkeit suggeriert, gehen postkoloniale Theorien, wie bereits in der Kritik von Dhawan und Castro Varela erwähnt, eher von einem Kontinuum aus, das in der Zeit der kolonialen Besetzung beginnt und bis heute in seiner Kolonialität andauert. Während in den 1970er Jahren postkolonial hauptsächlich die Lage ehemaliger Kolonien bezeichnete und sich mit den Wirkungen der Kolonisierung in der außereuropäischen Welt beschäftigte, bezieht die postkoloniale Theorie heute auch »die aktuell bestehenden neokolonialen Machtverhältnisse und die diversen ›kulturellen Formationen‹, die in Folge von Kolonisierung und Migration in den Metropolen entstanden sind, in ihre Analyse ein« (Castro Varela/Dhawan 2015:26). Das bedeutet auch, dass postkoloniales Theater keinesfalls nur in den ehemaligen Kolonien zu situieren ist, wie Balme schreibt: »Mit der Entstehung großer Diaspora-Kulturen in den westlichen Metropolen findet ein Rückexport postkolonialer Theaterformen statt; sie entstehen überall dort, wo die für Postkolonialismus konstitutiven Prozesse kultureller Vermischung und Reibung stattfinden« (Balme 2014:266). Stärker noch, wenn man davon ausgeht, dass der Kolonialismus historisch gesehen nicht nur Auswirkungen auf die Kolonien gehabt hat, also nicht nur weit weg in »Übersee« stattgefunden hat, sondern ebenfalls die Lebenswelten in Europa und deren Nationsbildungsprozesse, Diskurse um ethnische und kulturelle Identität, um Bürgerschaftsgesetze und Immigration geprägt hat, wie es mittlerweile der Großteil der Kolonialismus-Forschung

bewährt[8], dann wird deutlich, warum man auch in Deutschland von einem postkolonialen Theater sprechen kann.

Dekoloniales Theater/dekoloniale Theaterwissenschaft

Im Gegensatz zu den (wenn auch spärlich gesäten) postkolonialen Ansätzen gibt es kaum Forschungsprojekte oder Publikationen in unserem Feld, die sich einer dekolonialen Theaterwissenschaft widmen. Dabei kann sehr wohl auf eine lange Geschichte von künstlerischen Auseinandersetzungen im deutschsprachigen Raum verwiesen werden, in der dekoloniale Praktiken als ästhetische Verhandlungen zu Grunde liegen.[9] Vereinzelte Forschungsprojekte wie das von Grit Köppen zur dekolonialen Gegenwartsdramatik im zeitgenössischen Theater, Azadeh Sharifis Forschungsprojekt zur »(post-)migrantischen deutschen Theatergeschichte« oder Lisa Skwirblies Forschung zu einer dekolonialen deutschen Theatergeschichte des 19./20. Jahrhunderts beziehen sich bereits verstärkt auf dekoloniale Ansätze. Einen wichtigen Anstoß für eine Diskussion zu dekolonialen Ansätzen in der deutschen Theaterwissenschaft haben auch die Publikationen *Allianzen* (Liepsch, Warner 2018) und *After Europe* (Warner 2021) gelegt, die beide aus Festivals mit dekolonialen Themenschwerpunkten am Mousonturm Frankfurt und den Sophiensälen Berlin entstanden sind.

International finden dabei in den letzten Jahren, wie eingangs erwähnt, verstärkt Diskussionen um die Dekolonisierung der Theaterwissenschaft und Performance Studies statt. Die Brisanz um Forderungen nach Dekolonisierung durch internationale und antirassistische Gruppen sowie soziale Bewegungen der *Black Lives Matter* oder *Every Child Matters* hat beispielsweise in

---

8 Siehe Kundrus, Birthe. *Moderne Imperialisten. Das Kaiserreich im Spiegel seiner Kolonien*. Böhlau Verlag 2003; Bowersox, Jeff. *Raising Germans in the Age of Empire. Youth and Colonial Culture, 1871-1914*. Oxford University Press, 2013; Ciarlo, David. *Advertising Empire. Race and Visual Culture in Imperial Germany.* Harvard University Press, 2011; Langbehn, Volker. *German Colonialism, Visual Culture, and Modern Memory.* Routledge, 2010; Short, John Phillip. *Magic Lantern Empire. Colonialism and Society in Germany*. Cornell University Press, 2012.

9 Hier sei beispielsweise auf künstlerische Produktionen und Auseinandersetzungen von Hito Steyerl, Künstler*innen rund um ADEFRA (Grada Kilomba), Philipp Metz, die Künstler*innen von MAIZ-Autonomes Zentrum von & für Migrantinnen (u.a. Luzenir Caixeta) und viele mehr verwiesen.

den nordamerikanischen Universitäten zu einer Selbstverpflichtung der Drama Departments geführt, die eine Neuausrichtung der Lehrpläne und Themen, des Kanons wie auch der Methodologien vorsieht.[10] Die Selbstverpflichtung beinhaltet auch angepasste Stellenausschreibungen, in denen explizit eine Anstellung von BIPOC Wissenschaftler*innen angestrebt wird. Ob diese langfristig eingehalten werden, darüber können wir nur spekulieren. Über institutionelle Interventionen hinaus verweisen die internationalen Diskurse zur dekolonialen Theaterwissenschaft auch auf die Dringlichkeit alternativer Methodologien der Wissensformierung, um tatsächlich die epistemische Gewalt, an der die Universitäten des Globalen Nordens einen großen Anteil haben, dekonstruieren und überwinden zu können (de Sousa Santos 2021). So fordert die in England ansässige Theaterwissenschaftlerin Swati Arora:

> With a focus on embodied learning at the core of the discipline, Theatre and Performance Studies needs to democratise learning conditions by engaging with the affective legacies of Black and Global Majority scholars in our everyday life, pedagogy, and research instead of relegating them to footnotes and margins. The need of the hour is to recognise and undo the colonial matrix of power that legitimises certain forms of knowledge as »core texts« and relegates the others as »secondary« (Arora 2021).

Sie warnt allerdings auch davor, dass der Versuch, diese alternativen Epistemologien in den Universitäten des Globalen Nordens einzubinden, die Gefahr hervorruft, »non-Western cultural production as radically other« zu positionieren. Ihre Forderung zielt deshalb darauf, die dekolonialen Epistemologien immer nur unter Einbindung der sozialen Kategorien von *race, class, gender, sexuality, ability, global asymmetries* und deren Verschränkungen zu verstehen. Aroras Kritik unterstreicht die eingangs gestellte These von der Wichtigkeit, nicht nur die Texte in unseren Curricula auszutauschen. Stattdessen brauche es laut Arora für den Prozess der Dekolonisierung der Theaterwissenschaft und der Performance Studies eine Dezentrierung eurozentristischer Methodologie und Praxeologie sowie der vertieften Auseinandersetzung mit »alternativen« Wissensformierungen, die nicht neu erfunden bzw. gefunden werden müssen, sondern bereits von marginalisierten Subjekten, Gruppen, Kollektiven und Gemeinschaften praktiziert werden.

10 Als Beispiel wollen wir auf das Center for the Art of Performance an der UCLA verweisen, in der sich das Kollegium öffentlich mit der Black Lives Matter Movement solidarisiert hat. Zum Statement: https://cap.ucla.edu/landing/black_lives_matter.

Ein Beispiel aus der Praxis, das wir hier nennen wollen, ist das Ballhaus Naunynstrasse, das sich in seinen Anfängen einem »postmigrantischen« Theater verschrieben hat. Wir behaupten dabei weder, dass das postmigrantische Theater als dekoloniales Theater zu verstehen ist, noch, dass eine Dekolonisierung des Theaters auf institutioneller Ebene bereits stattgefunden hat. Wir wollen aber das postmigrantische Theater als Impulsgeber*in für die Sichtbarmachung von bereits existierenden dekolonialen Diskursen und Wissensformierungen, von rassifizierten und marginalisierten Subjekten und Gruppen in der deutschen Theaterlandschaft verstehen. Ganz im Sinne der von Balme theoretisierten »theatrical public sphere« (2014) hat das postmigrantische Theater eine Bühne für politische und soziale Diskurse, die durch postkoloniale Kritik und dekoloniale Praktiken informiert und geformt sind, für die deutsche (und deutschsprachige) Gesellschaft erschaffen. Der Prozess, der das postmigrantische Theater von der Peripherie der Theaterlandschaft, der Förderpolitik und der Theaterwissenschaft ins vermeintliche »Zentrum« rückte, ist nicht ohne Widerstand und Rückschläge vonstattengegangen. Während sich mittlerweile viele Mythen um das postmigrantische Theater ranken, in denen das Ballhaus Naunynstrasse als das »Wunder von Kreuzberg« (Sharifi 2011) scheinbar aus dem Nichts heraus entstanden ist, bedarf es noch immer einer historischen Aufarbeitung und kritischen Kontextualisierung sowie der Anerkennung von Kämpfen und Bestrebungen (vorheriger) marginalisierter und rassifizierter Künstler*innen. Dass dieser Mythos der Einzigartigkeit des Ballhauses nicht von den Theatermacher*innen selbst behauptet wurde, sondern viel mehr von der Dominanzgesellschaft konstruiert und auf das Theater projiziert wurde, kann beispielsweise daran aufgezeigt werden, dass die künstlerischen Projekte immer von vertiefenden Diskussionsformaten und politischen Veranstaltungen begleitet wurden, die genau an die vermeintlich nicht vorhandenen, marginalisierten Wissensformierungen anknüpften. So waren von Anfang an Denker*innen und Wissenschaftler*innen wie Grada Kilomba, Deniz Göktürk, Peggy Piesche, Kien Nghi Ha, Kwesi Aikins u.v.a. nicht nur durch Podiumsgespräche an der Formierung des postmigrantischen Theaters beteiligt, sondern hat deren Forschung auch viele künstlerische Projekte begleitet und geprägt. Dass diese Personen jedoch nie als deutsche Wissenschaftler*innen wahrgenommen wurden, sondern immer nur als Aktivist*innen (de)klassifiziert wurden, hat zur Folge, dass ihre Forschung es bis heute kaum in die akademischen Curricula schafft und damit auch nicht in der Geschichte des postmigrantischen Theaters auftaucht. Ihre Forschung ist

tief mit ihren eigenen Lebensrealitäten und den sozialen sowie politischen Umständen als Migrant*innen, als Geflüchtete und/oder die »Ver-Anderte« verwoben. Es ist ihnen als Vordenker*innen und Übersetzer*innen zu verdanken, dass wir heute auf postkoloniale und dekoloniale Texte und Ideen, die auf die Probleme und Fragestellungen in Deutschland zugeschnitten sind, zurückgreifen können. Statt also zu behaupten, es gäbe keine dekolonialen Ansätze in der deutschsprachigen Theaterwissenschaft, müssten wir uns eher fragen, inwiefern unsere eigene Disziplin an dem Ausschluss dekolonialer Ansätze von marginalisierten und rassifizierten Theoretiker*innen beteiligt ist und inwiefern unsere institutionellen Strukturen auch heute noch gesellschaftliche und rechtliche Bedingungen befördern, die Bildungskarrieren erschweren und für manche in Deutschland sogar verunmöglichen.

Die von uns mäanderartig gestaltete Begriffs- und Diskursbestimmung soll deutlich machen, dass sich die beiden Begriffe und Denkschulen einer Linearität des Diskurses nicht unterordnen lassen. Im besten Falle machen sie diese porös und zeigen Desiderate in der Auseinandersetzung, Verknüpfung und Verortung auf. Diesen Vorgang möchten wir im nächsten Teil in der kritischen Auseinandersetzung mit zwei Methoden der Theaterwissenschaft aufgreifen und vertiefen.

II Methoden dekolonisieren

Aufführungsanalyse

Angesichts des Wandels im Gegenwartstheater und einer verstärkten Diversifizierung von Zuschauerperspektiven muss auch die Theaterwissenschaft ihre Rezeptions- und Analysemethoden »pluralisieren«, fordern die Herausgeber Benjamin Wihstutz und Benjamin Hoesch in ihrem rezent erschienenen Sammelband *Neue Methodologien der Theaterwissenschaft* (Wihstutz 2021:12). Dies gilt laut Wihstutz und Hoesch vor allem für die Aufführungsanalyse, die in ihrer semiotischen Fundierung aus den 1980er Jahren schon lange problematisch geworden ist und auch in ihrer jüngeren, phänomenologischen Orientierung bestimmte Defizite aufweist (Wihstutz 2021:12). Die Grenzen, an die diese wahrscheinlich einzige originär theaterwissenschaftliche Methode stößt, wurde in unseren Augen besonders deutlich in der bereits vielbespro-

chenen Inszenierung *Mittelreich* von Anta Helena Recke (2017)[11], in der nicht nur das Theater als traditionell *weißer* Raum sichtbar wurde, sondern auch die Beschränktheit theaterwissenschaftlicher Analyseinstrumente.[12] Damit meinen wir das Privileg, *race* als Differenzkategorie aus der Aufführungsanalyse ausblenden zu können bzw. das eigene *Weißsein* in der Analyse unmarkiert zu lassen. Im Gegensatz zu den zahlreichen Studien zu Geschlecht, Sexualität, Klasse und mittlerweile auch Behinderung sehen wir in der deutschsprachigen Theaterwissenschaft eine klaffende Lücke, wenn es um Fragen zu *race* geht.[13]

Mathias Warstat sieht (ähnlich wie Joy Kristin Kalu in ihrem Beitrag in diesem Band) dennoch Potenzial in der Theatersemiotik, Fragen nach *race* zu integrieren. Rückblickend auf die Anfänge der Theatersemiotik konstatiert er: »Indem versucht wurde, die jeweils zentralen Signifikanten innerhalb von Zeichenensembles ausfindig zu machen, wurde danach gefragt, von welchen Körpern die Bedeutungsproduktion innerhalb der Aufführung entscheidend abhing und welche anderen Körper im Hintergrund blieben oder das System gleichsam von außen, als Ausgeschlossene, stabilisieren« (Warstat 2017:16). Warstat sieht also die Frage nach dem Zusammenhang von Körpern, Klassifizierung und hegemonialen Machtstrukturen durchaus im Grundgerüst der semiotischen Aufführungsanalyse angelegt. Die sich in den neunziger Jahren etablierende phänomenologisch ausgerichtete Aufführungsanalyse ging dahingegen von einem völlig anderen Körperverständnis aus, in dem an Stelle des »Körpers« der spürbare und dadurch kaum kategorisierbare »Leib« rückte

11 *Mittelreich* feierte 2017 an den Münchener Kammerspielen in der Regie von Anta Helena Recke Premiere und basiert sowohl auf der gleichnamigen Inszenierung von Anna Sophie Mahler als auch auf dem gleichnamigen Roman von Josef Bierbichler. Reckes Inszenierung ist eine Reinszenierung der Mahlerschen Inszenierung, in der Bühnenbild, Kostüme und szenisches Arrangement sich gleichen, nur die Besetzung sich insofern geändert hat, indem Recke ausschließlich Schwarze Schauspieler*innen und Schauspieler*innen of Color auf die Bühne stellt.

12 Wie wenig diese Kritik am *weißen*, normierten, ableistischen Blick in der Aufführungsanalyse der Theaterwissenschaft verankert ist, zeigen auch die vielen kritischen Stimmen von BIPoC Theatermacher*innen in diesem Band, deren Stücke oft entweder von *weißen* Rezensent*innen ignoriert oder in ihrem Referenzsystem falsch gelesen werden.

13 Als eine Ausnahme sei hier das Forschungsprojekt von der Theaterwissenschaftlerin Hannah Voss genannt, das die Rolle ethnischer Kategorisierungen im Künstlervermittlungswesen untersucht.

(Warstat 2017:17). Ohne tiefer auf die durchaus komplexen Ansätze der Phänomenologie einzugehen, sei hier Warstats Warnung festgehalten, dass es mit einem theaterphänomenologischen Ansatz wesentlich schwieriger wurde, »den Erkenntnisinteressen der Gender Studies, aber auch der Postcolonial Theory, die eine Analyse von Körperkategorisierungen dringend erfordern« (Warstat 2017:17), gerecht zu werden bzw. diese überhaupt in Erwägung zu ziehen.[14] Was es bräuchte, und da ist Warstats Forderung ganz im Sinne einer von uns imaginierten postkolonialen/dekolonialen Theaterwissenschaft, wäre demnach eine vertiefte Auseinandersetzung mit dem Spannungsverhältnis phänomenologischer und differenztheoretischer Ansätze in unserem Feld.[15]

Dass es dabei nicht nur um die Körper/Leiber auf der Bühne, sondern auch im Zuschauerraum gehen muss, betonen Christel Weiler und Jens Roselt in ihrem Handbuch *Aufführungsanalyse: Eine Einführung* (2017). Sie unterstreichen die Wichtigkeit der Einbeziehung des Beobachter*innen-Standpunktes der Zuschauer*in in der Aufführungsanalyse. Allerdings bleibt *race* als ein entscheidender Faktor in dem »subjektiven Gepäck« unerwähnt, das laut Weiler und Roselt das »normale Publikum« in seiner Reflexion beeinflusst (Weiler/Roselt 2017:15). Ist es möglich, dass *race* gar nicht in dieses »subjektive Gepäck« gehört, weil *race* gar nicht subjektiv ist? Die Kulturkritikerin Rey Chow schreibt zu dieser Frage mit Blick auf den Begriff der Ethnizität: »The ethnic is both universal, the condition in which everyone can supposedly situate herself, *and* the local, the foreign, the outside, the condition that, in reality, only some people, those branded ›others‹ (are made to) inhabit« (Chow 2002:17). Mit anderen Worten, jede Person gehört irgendeiner Ethnie an, »yet, if everyone is ethnic, no one is« (Chow 2002:17). Als Differenzkategorie scheinen *race* und Ethnizität demnach immer nur den nicht-*Weißen* zugesprochen zu werden. Dass das auch in der Theaterwissenschaft bzw. in den meisten Aufführungsanalysen so ist, zeigt Joy Kristin Kalu in diesem Band auf, wenn sie davor warnt, dass »[d]er Prozess der Bedeutungszuschreibung sehr viel

---

14 Als wichtige Ausnahmen mit Blick auf gendertheoretische Ansätze seien hier die Arbeiten von Doris Kolesch (2006 und 2008) sowie von Jenny Schrödl (2006 und 2013) zu nennen. Auch sei hier darauf hingewiesen, dass die Tanzwissenschaft in diesen Fragen der Theaterwissenschaft einen großen Schritt voraus ist.

15 Warstat weist in seinem Aufsatz auch darauf hin, wie viel stärker Körperkonzeptionen der Gender Studies und Postcolonial Theory in der anglophonen Theaterforschung vertreten sind. Siehe z.B. den Reader von Janelle Reinelt und Joseph Roach zu *Critical Theory and Performance* (2007).

zentraler steht, wenn es um vermeintlich andere Körper geht und diese Ver-Änderungsverfahren durch den Blick der Analysierenden ausgelöst werden« (Kapitel 3). Es bräuchte demnach eine Aufführungsanalyse, deren Selbstverständnis es ist, dass ihre Erkenntnismöglichkeiten von der Positionalität der Analysierenden und den Kategorien abhängen, mit denen diese Positionalität entweder mitbedacht oder ignoriert wird. Die amerikanische Theaterwissenschaftlerin Tracy C. Davis schlägt deswegen vor, *standpoint theory* und *critical race theory* miteinander zu verbinden: »(…) informed by standpoint theory and critical race theory, interpreting evidence for theatre and performance is complicated by *who* designates that something is theatre and performance, how they know what they know about it, and whether this is transmissible across time« (Davis 2021:120).

Die Tatsache, dass *race*, wie von Warstat beanstandet, in den meisten Aufführungsanalysen nicht vorkommt, sagt demnach viel über das (*weiße*) Privileg der Analysierenden aus, dieses für die eigene Position ausblenden zu können. Während das beobachtende Subjekt in Weilers und Roselts Aufführungsanalyse zwar in seinen Befindlichkeiten wie Stimmung, Sitzplatz oder Sehgewohnheit markiert ist und von diesen in seiner Analyse beeinflusst wird, bleibt es in seinem/ihrem *Weißsein*[16] unmarkiert und demnach auch vermeintlich von dieser in seiner Analyse unbeeinflusst. Die Unmarkiertheit von *Weißsein* hat ihre Wurzeln in kolonialen, europäischen Hegemonialdiskursen des 19. Jahrhunderts, in denen *Weißsein* »eine mit bestimmten Werten assoziierte unsichtbare Norm« (Bergermann/Heidenreich 2015:14) bedeutete und im Zuge kolonialer Expansionen und der sich parallel dazu ausbildenden verstärkt biologistisch begründeten »Rassentheorien« überhaupt erst zustande kam. In den Kolonien wurden die Deutschen *weiß* und alle nicht-Weißen »undeutsch« (El-Tayeb 2018). Weißsein wurde so zu einer unsichtbaren Norm, die wiederum zur Universalie wurde, zu einer »kulturell etablierten Farbsymbolik, in der das ›Eigene‹ mit ›Weißsein‹ und das ›Fremde‹ mit ›Schwarzsein‹ assoziiert wird« (Otto 2022:204). Dass die (vermeintliche) Unsichtbarkeit von *Weißsein* materielle Konsequenzen hat, ist von zahlreichen Theoretiker*innen of Color vor allem in Bezug auf die Gleichsetzung von »Deutschsein« mit

16 Mit *Weißsein* ist hier »die dominante und privilegierte Position innerhalb des Machtverhältnisses Rassismus gemeint, die sonst zumeist unausgesprochen und unbenannt bleibt« (»Weiß/Weißsein.« In: Wer anderen eine Grube gräbt https://weranderneinenbrunnengraebt.wordpress.com/2012/09/15/weisweissein/ [02.05.2022]).

»Weißsein« bereits seit Jahren angemerkt worden.[17] Wenn es in deutschen Theaterdiskursen (sowohl historisch als auch gegenwärtig) also um ein »deutsches« Publikum geht, ließe sich berechtigterweise die Frage stellen, ob damit nicht implizit ein *weißes* Publikum gemeint ist.

Die Konsequenzen, die so eine implizite Annahme und die Ausklammerung von *race* in der Aufführungsanalyse für den Prozess der Bedeutungskonstitution am Theater haben können, ist in einer Anekdote der Theaterregisseurin Anta Helena Recke pointiert beschrieben. Recke erläutert hier ihre Gedanken zu einer Inszenierung eines Kollegen, an der sie als Regieassistentin mitwirkte und in der eine *weiße* Schauspielerin einen Affen verkörperte, um das Spannungsverhältnis zwischen Zukunft und Vergangenheit, Fortschritt und Rückentwicklung darzustellen:

> Mir wurde in der x-maligen Betrachtung dieser Szene klar, dass nur ein*e weiße*r Schauspieler*in das Privileg besitzt, auf der Bühne die Körperlichkeit eines Affen anzunehmen. Und dass nur ein *weißes* Publikum das Privileg besitzt, diese Nachahmung jenseits eines Rassismusdiskurses zu lesen. […] Täte ein*e Schwarze*r Performer*in auf der Bühne dasselbe oder gäbe es ein Schwarzes Publikum, wäre die Assoziation dazu eher unzählige Situationen auf der Straße oder im Schulklassenverband, in denen die eigene Anwesenheit mit Affenlauten und -bewegungen kommentiert, man als Affe beschimpft und daran erinnert wurde, dass man als weniger menschlich gelesen wird als *Weiße* (Recke 2018:53).

Ihre eindrückliche Beschreibung macht deutlich, welch entscheidenden Unterschied die Einbeziehung der Kategorie *race* und die kritische Reflexion des (möglicherweise) eigenen *weißen* Blickes für die Bedeutungskonstitution, aber auch Entstehungsgeschichte einer Inszenierung haben kann. In ihrer eigenen Inszenierung von »Mittelreich« an den Münchener Kammerspielen (2017) trieb Recke diese Leerstelle von *race* im deutschsprachigen Theaterdiskurs auf die Spitze. Mit ihrer Strategie der »Schwarzkopie« (Warner/Recke 2017), in der sie die Mittelreich-Inszenierung von Anna-Sophie Mahler eins-zu-eins nachgestellt und nur das *weiße* Ensemble von Mahler durch ein Ensemble aus ausschließlich Schwarzen Schauspieler*innen und Sänger*innen

17 Hier sei explizit auf die einschlägige Publikation »Mythen, Masken und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland«, herausgegeben von Susan Arndt, Maureen Maisha Eggers, Grada Kilomba, Peggy Piesche (2006) verwiesen, in der Weißsein in akademischen, sozialen, politischen und kulturellen Feldern aufgearbeitet wird.

ausgetauscht hat, machte sie die vermeintlich unsichtbare *weiße* Norm auch für das Theater sichtbar. Erst die Markiertheit der rassifizierten Schwarzen Körper auf der Bühne (und eben nicht die Unmarkiertheit der nicht-rassifizierten *weißen* Körper) machten der deutschen Theateröffentlichkeit sichtbar, wie strukturell dieser *weiße* Blick tatsächlich ist.

Ulf Otto bringt dies in seiner bestechenden Besprechung der Inszenierung im Sammelband *Ästhetiken der Intervention* (2022) folgendermaßen auf den Punkt: »Denn nur weil er von einer Norm abweicht, wird der Auftritt dieses Ensembles auffällig (in einer besseren Welt wäre es schlicht eine Wiederaufnahme gewesen), markiert damit die Position, die diese Norm ihm zuweist, und fordert in der Markierung dieser Position die Norm zugleich heraus« (Otto 2022:208). Er macht in seinem Aufsatz deutlich, dass erst dadurch, dass mit dem Auftritt des Schwarzen Ensembles auch die gesamte ästhetische Ordnung des Theaters, »genauer gesagt, der Rassismus, der dieser Ordnung innewohnt«, mit auf der Bühne steht, auch *weiße* Zuschauer (und damit auch *weiße* Theaterwissenschaftler) den Theaterraum als *weißen* Raum erleben (ibid.). Indem Otto die Reflektion seiner eigenen *weißen* Positionalität im Wahrnehmungsprozess in seine Analyse der Aufführung integriert und diese durch den ganzen Aufsatz hindurch in seinen theoretischen Überlegungen immer wieder anklingen lässt, gelingt es ihm einen aufführungsanalytischen Ansatz zu etablieren, der durchaus ästhetische Erfahrung und Machtkritik in Einklang bringen kann. Das Hinterfragen und zuweilen Hadern mit der eigenen *weißen* Positionalität als Analysierender öffnet auch Raum für eine Befragung der eigenen methodischen Herangehensweise. Ottos Ansatz resoniert mit der von Simone Dede Ayivi in ihrem Beitrag formulierten Forderung, dass anstelle des Schweigens oder der kolonialen Fantasien, die auf die ästhetischen Verhandlung von Schwarzsein auf der Bühne projiziert werden, eine Kritik entworfen werden muss, die beim *weißen* schauenden Subjekt und dessen *Un-*Wissen ansetzt.

Um Wahrnehmungs- und Blickregime soll es auch im nächsten Abschnitt gehen, in dem wir uns einer weiteren Methode der Theaterwissenschaft aus postkolonialer/dekolonialer Pespektive widmen, der Theaterhistoriografie.

Theaterhistoriografie

Kolonialgeschichte und Theatergeschichte scheinen sich in Deutschland noch immer auszuschließen. Anders lässt sich die Ignoranz theaterhistoriografischer Forschung hinsichtlich des deutschen Kolonialismus und dessen he-

gemonialer, kultureller und rassistischer Praktiken nicht erklären. Dies ist besonders erstaunlich, da gerade das 19. Jahrhundert, also genau die Zeit, in der das deutsche Kolonialprojekt sich konstituierte, große Beliebtheit in der deutschen Theaterhistoriografie genießt. Bis auf wenige bereits erwähnte Ausnahmen (Fiebach 1986; Balme 2007; Heinicke 2021) gelingt es aber den meisten deutschen Theaterhistoriker*innen, weiterhin zum »Age of Empire« (Hobsbawm 1987) zu forschen und zu publizieren, ohne Imperialismus und Kolonialismus in ihre historischen Analysen (und ihren theoretischen Verortungen) miteinzubeziehen. Ebenso erstaunlich ist dies, da sich in den letzten Jahren verstärkt transnationale Ansätze in der Theatergeschichtsschreibung durchgesetzt haben. Diese sind im Sinne der bereits erwähnten »entangled histories« (Randeria/Conrad 2002) oder »connected histories« (Subrahmanyam 2022) einer postkolonialen Theatergeschichtsschreibung durchaus dienlich. Doch statt eines theaterhistorischen Fokus auf die Kolonialgeschichte beförderte der »transnational turn« hauptsächlich Projekte, die sich der Globalisierung verschrieben haben und in denen der Begriff Globalisierung die hegemonialen und genozidalen Voraussetzungen, unter denen die technologischen, ökonomischen, politischen und kulturellen transnationalen Verflechtungen der frühen Globalisierung stattfinden konnten, eher verschleiert, als dass er sie hervorhebt. Mit anderen Worten, der Fokus auf Globalisierung überschreibt häufig die Geschichten von Kolonisierung und Versklavung, anstatt Imperialismus, *race* und *empire* als (geopolitische) Kontexte miteinzubeziehen.

Diese »koloniale Amnesie« (Zimmerer 2021) der Theaterwissenschaft lässt sich auch nicht mit einer erschwerten Archivlage bzw. dem Fehlen historischer Quellen rechtfertigen. Sowohl die Theaterarchive als auch die Zensurarchive der Polizei des 19. Jahrhunderts bieten eine ausreichende Quellenlage, durch die sich die Präsenz kolonialer Phantasien, Propaganda und Performances auf den Bühnen der Metropolen des deutschen Kaiserreichs erforschen lassen (Skwirblies 2017). Durch Zeitungsankündigungen, Rezensionen und Zensurakten lässt sich nachweisen, wie präsent Kolonialpolitik und Kolonialästhetik auch in den Theatern (und hier vor allem den populären Theatern) des Kaiserreichs vertreten waren. Die populären Bühnen des jungen Nationalstaats Deutschland und des ebenso jungen deutschen Kolonialreiches haben sowohl an der rassistischen Kolonialpropaganda entscheidend mitgewirkt als auch diese verkompliziert und kritisierten.

Um die Quellenlage zu verdeutlichen, sollen zwei kurze Beispiele erwähnt werden. So findet man im privaten Zirkusarchiv der Familie Winkler in Ber-

lin, Programmhefte und Libretti der Kolonialpantomime *Deutsch-Südwest Afrika – Kriegsbilder aus den deutschen Kolonien*, die vom Zirkus Busch im September 1904 aufgeführt wurde. Die Premiere der Pantomime, in der der Krieg in der ehemaligen Kolonie Deutsch-Süd-West-Afrika (heute Namibia) gegen die Herero und Nama nachgestellt wurde, fand also nur vier Wochen nach Beginn eben dieses Krieges statt. Dass in dem Krieg tausende Herero und Nama auf brutalste Weise von den deutschen Kolonialtruppen ermordet wurden, muss in der Analyse der Pantomime also mitgedacht werden.[18] Da die Pantomime zweimal am Tag über einen Zeitraum von zwei Jahren aufgeführt wurde und im Zuschauerraum bis zu viertausend Personen Platz hatten, lässt sich vermuten, dass sie eine große Anzahl von Berliner*innen erreichte. Es ist festgehalten, dass sogar Kaiser Wilhelm II. der Performance mit seiner Familie einen Besuch abstattete. Mit anderen Worten, in der Kolonialhauptstadt Berlin wurde der »erste Genozid des 20. Jahrhunderts« (Zimmerer 2003) mit Hilfe populärer Performances zum Verkaufsschlager. Ebenso interessant für eine postkoloniale Theatergeschichtsschreibung ist die große Anzahl von Theaterstücken, Burlesken, Pantomimen der populären Bühnen im Kaiserreich, die sich kritisch dem Kolonialprojekt gegenüber äußern. Anhand der Zensurakten lässt sich herauslesen, dass diese Kolonialkritik von den jeweiligen Polizeibehörden nicht erwünscht war und aus den Aufführungen herausgenommen werden musste.

Neben den Theater- und Zensurarchiven lässt sich auch mit den Akten des deutschen Kolonialarchivs eine postkoloniale Theatergeschichte schreiben. Wie an anderer Stelle ausführlich erläutert, ist das deutsche Kolonialarchiv voll von Referenzen zum Theater (Skwirblies 2021). In Siedlertagebüchern, Reiseberichten, ethnografischen Ausführungen, Zeitungsartikeln und Briefen von Kolonialsoldaten tauchen immer wieder Theaterbegriffe auf, die dazu dienten, die kulturelle Phänomene und Prozesse, aber auch die »neuen« Landschaften und indigenen Bevölkerungen in den Kolonien zu beschreiben

18 Der Krieg in der Kolonie Deutsch-Süd-West-Afrika fand zwischen 1904 und 1908 statt und hatte als Konsequenz, dass 80 % der Bevölkerung der Herero und Nama von den deutschen Kolonialtruppen ermordet wurden. Dies ist in den letzten Jahren als »erster Genozid« des 20. Jahrhunderts in die Geschichtsschreibung eingegangen (Zimmerer 2003). Für eine genauere Besprechung der Pantomime siehe Skwirblies, Lisa. »The First German Genocide Enters the Popular Stage. Colonial Theatricality in Berlin, 1904-1908.« *Popular Entertainment Studies* 8:1 (2017), 7-20.

(Skwirblies 2021; Balme 2007, Fiebach 1986). So beschreibt der deutsche Ethnograf G. Tessmann z.B. den Initiationsritus der Pangwe in der ehemaligen deutschen Kolonie Kamerun als »ein riesengroßes Schauspiel, das großartiger ist, als es je auf einer Bühne Europas dargestellt wurde«, und beinahe im selben Atemzug auch als »ähnlich zu unserem Kasperletheater« (zit. in Skwirblies 2021). Oder nehmen wir die Berge von Kolonialakten, in denen die performativen Praktiken der *Oturupa*, einer Organisation der Herero im kolonialen Namibia, von deutschen Kolonialpolizisten, Farmern und Soldaten beschrieben werden. Die seitenlangen Analysen der Imperialisten zu den Marschierübungen der *Oturupa*, ihren an deutschen Kolonialuniformen angelehnten »Kostümen« und Körperinszenierungen lassen sich als Aufführungsanalyse *avant la lettre* lesen. Das Ringen der Imperialisten um eine Einordnung der für sie nicht lesbaren Praxis und die wiederholt auftretende Frage in den Kolonialakten, ob es sich bei der performativen Praxis »nur« um Theater oder »schon« um Widerstand handele, verweisen auf eine tiefere Verbindung von Theater und Kolonialismus, eine Verbindung, die über Fragen nach kolonialen Repräsentationstechniken hinaus auch Fragen nach Wahrnehmung, Blickformung und Wissensgenerierung provoziert und Theater als Dispositiv im Kolonialdiskurs des 19. Jahrhundert verorten lässt. Die hier erwähnten Beispiele aus dem Kolonialarchiv seien auch deshalb genannt, um die Anschlussmöglichkeit und inhaltliche Erweiterung von historiografisch relevanten Konzepten deutlich zu machen und aufzuzeigen, welche Rolle die Theaterwissenschaft in der breiteren kritischen Auseinandersetzung mit der Kolonialgeschichte einnehmen könnte.

Neben den Auslassungen und Lücken der Theaterhistoriografie ist auch die fehlende Kritik am für einen Großteil der theaterhistoriografischen Forschung so wichtigen Begriff der Moderne und dessen koloniale Konstitution von Belang. So wird bereits bei einem kurzen Blick in die existierende Literatur der Theaterhistoriografie der letzten Jahre deutlich, dass eine Auseinandersetzung mit dem Konzept der Kolonialität im Sinne Quijanos in der Theaterforschung zum 19. Jahrhundert nicht existiert. Mit dem von Manfred Brauneck (2018) erwähnten »beschwerlichen Weg« in die Theatermoderne sind demnach keinesfalls die Genozide in den Kolonien, die Ausbeutung und Besetzung des südlichen Teils Afrikas oder die Ausstellung von Menschen in eigens dafür gebauten »Zoos« in den europäischen Metropo-

len gemeint.[19] Moderne in der deutschen Theaterwissenschaft (auch über Brauneck hinaus), meint Industrialisierung, Emanzipation des Bürgertums, Aufklärung, Europa. So wird in der deutschsprachigen Theaterhistoriografie noch heute Moderne sowohl überwiegend eurozentrisch gedacht als auch in ihrem ursprünglichen Eurozentrismus verschleiert. Dies bedarf einer tieferen Erläuterung. Die dekoloniale Kritik geht davon aus, dass die Moderne mit den Kolonien untrennbar verbunden ist. »Ohne Kolonialität gibt es keine Moderne« (Mignolo 2019:103), betonen sowohl Quijano als auch Mignolo. Moderne und Kolonialität sind ihrer Auffassung nach zwei Seiten der gleichen Medaille. So schreibt Mignolo:

> Obwohl die Moderne nicht einfach ein europäisches Phänomen darstellt, sondern […] mit den Kolonien unauflöslich verknüpft ist, so ist doch die Rhetorik der Moderne eine europäische Erzählung, die vor allem von europäischen Gelehrten, Philosophen, Intellektuellen und Vertretern des Staates so dargestellt wurde, als wäre die Moderne ein europäisches Phänomen. Diese Idee, die in Wahrheit nur einen Teil der Geschichte ausmacht, wurde verbreitet und erlangte Wahrhaftigkeit, wodurch es ihr gelang, den anderen Teil der Geschichte zu verbergen (Mignolo 2019:113).

Der andere Teil der Geschichte ist die Kolonialgeschichte, die Geschichte von Gewalt, Ausbeutung und Versklavung. Die dekoloniale Kritik an der Moderne richtet sich also auf die Verschleierung der Tatsache, dass die Moderne als historische Erzählung eine von sprachmächtigen, imperialen Subjekten ist, »die von ihrer Geschichte berichten« (Mignolo 2019:113) und ihren Standpunkt (Europa) unbenannt lassen. Wie der argentinische Philosoph Enrique Dussel argumentiert, liegt der eurozentrische Trugschluss im Verständnis der Moderne in der Verschleierung deren kolonialer Konstitution: »Die Moderne beinhaltet einen ›rationalen‹ Begriff von Emanzipation, den wir bejahen und re-

---

19 Das Zitat aus Manfred Braunecks Band *Die Deutschen und ihre Theater* (2018) soll hier nur beispielhaft für eine Theatergeschichtsschreibung stehen, die beansprucht, die Geschichte des deutschen Theaters in seinen historischen, politischen und sozialen Kontext zu setzen ohne allerdings ein einziges Mal vom Kolonialismus zu sprechen. So geht auch der wesentlich differenziertere Sammelband *Theater als Paradigma der Moderne* (Hg. von Balme, Fischer-Lichte, Grätzel) von einem Moderne-Begriff aus, der dessen Kolonialität nicht mitdenkt, oder schreibt Peter W. Marx in *Ein theatralisches Zeitalter* zum 19. Jahrhundert und zu Fragen von Bürgerlichkeit und Ethnizität, ohne Kolonialdiskurse um *race* und nationale Identität in seine Analyse mit einzubeziehen (2009).

spektieren. Zugleich aber entwickelt die Moderne einen irrationalen Mythos, eine Rechtfertigung der Gewalttätigkeit von Genoziden« (Mignolo 2019:59). Es ist diese Verschleierung des irrationalen Mythos, auf der die dekoloniale Kritik am eurozentrischen Konzept der Moderne beruht, der Verschleierung dessen, dass die Moderne in Abgrenzung zur »nicht-europäischen Alterität« und damit auch im Zuge von Kolonialexpansion, Sklavenhandel und Genoziden entstanden ist.[20] Mit den Worten Dipesh Chakrabartys gesprochen, »provincializing Europe is not a project of rejecting or discarding European thought, [but rather] relating to a body of thought to which one largely owes one's intellectual existence« (Chakrabarty 2000:16). Dies lässt sich mit Spivaks Einladung das Vermächtnis der Aufklärung nicht zu beschuldigen noch zu entschuldigen (»not to accuse nor to excuse but to abuse« 2012, 16), sondern zu missbrauchen, d.h. in eine akademische Praxis übersetzen, die den vermeintlich universellen Status der Aufklärung von den Rändern her[21] in Frage stellt und affirmativ sabotiert (Dhawan 2014).

Besonders transnational ausgerichtete Forschungsprojekte könnten dann eine dekolonisierte Theatergeschichtsschreibung informieren, wenn sie die Geschichte der (Theater) Moderne auch durch die Geschichten des Kolonialismus, der Versklavung und der epistemischen Gewalt denken, wenn zum Beispiel die Revolution Haitis, der Genozid an den Herero und Nama oder der Aufstand der Maji Maji als zentrale historische Ereignisse verstanden würden, wenn nicht nur die Industrialisierung Europas, sondern auch die industriellen Prozesse der Ressourcengewinnung in den Kolonien als integraler Bestandteil an der Entstehung einer kapitalistischen Moderne interpretiert

20 Die Ausblendung der kolonialen Konstitution der Moderne bedeutet auch, wie Bhambra betont, »that those who were disposed and made subordinate in the process that established what is understood as ›European modernity‹ have no place from which to participate in the development of freedom in their own right« (2021:74).

21 Wichtig zu betonen ist, dass wir mit Spivak davor warnen wollen, anzunehmen, dass sich vor-koloniale oder nicht-moderne kulturelle und soziale Wissensformen gegen das unvollendete Projekt der westlichen Moderne ausspielen lassen. Die Annahme, dass etwas der kolonialen epistemischen Gewalt entkommen sein könnte, muss als eine Illusion entlarvt werden (Spivak 1988). Alternative Modernen oder indigene Traditionen können nur durch das Prisma kolonialer Gewalt zurückverfolgt werden, das deren vor-koloniale Form für unser heutiges Verständnis mitvermittelt und verändert. Der Wunsch, vom Kolonialismus unberührtes Wissen und Leben in den Archiven bzw. kulturellen Traditionen indigener Völker finden zu können, das einer Dekolonisierung des Globalen Nordens zuträglich sein könnte, schreibt einen kolonialen Diskurs von Nostalgie und »primitiver« Authentizität fort.

würden, wenn die Konstruktion der USA als ein Projekt des Imperialismus, an dem auch immigrierende *weiße* europäische Theatermacher*innen als Siedler*innen im 19. Jahrhundert mitgebaut haben, oder der europäische Handel mit Menschen, der sich unter anderem auch in theatralen Phänomenen wie den sogenannten Völkerschauen materialisierte, als konstitutive Aspekte der Moderne und eben auch der Theatermoderne adressiert werden. Dann kann die Theatergeschichte des 19. Jahrhunderts in ihrer tatsächlichen Komplexität untersucht werden, in der auch die kolonialen und diasporischen Geschichten Afrikas, Asiens und Lateinamerikas einen Platz haben – nicht als separate Erzählungen, sondern als integraler Teil einer globalen Theatergeschichte.

III Für eine epistemologisch gerechte(re) Theaterwissenschaft

Wir haben in unserem Beitrag den Versuch unternommen, sowohl Begriffe als auch Diskurse der postkolonialen und dekolonialen Theorie und Wissenssysteme lokal und planetarisch zu kontextualisieren sowie die Methoden der Theaterwissenschaft auf ihre Verstrickungen in die koloniale Matrix der Macht zu überprüfen. Unser Beitrag soll deutlich gemacht haben, dass es für eine postkoloniale/dekoloniale Theaterwissenschaft sowohl struktureller Veränderungen in der Personalpolitik und der Lehrplangestaltung an den theaterwissenschaftlichen Instituten bedarf als auch einer grundsätzlichen Befragung und Transformation unserer Begrifflichkeiten, Kategorien und Diskurse. Wir hoffen, mit unserem Beitrag eine (erneute) vertiefende Diskussion um eine postkoloniale/dekoloniale Theaterwissenschaft zu provozieren, und wollen noch einmal betonen, dass es nicht der Anspruch sein kann, die Theaterwissenschaft abschließend dekolonisieren zu können im Sinne eines Prozesses, der zu einem Ende kommen kann und der danach keiner dekolonialen Arbeit mehr bedarf. Das ist allein deshalb schon unmöglich, da unsere eigene Komplizenschaft und unsere Position als Akademikerinnen im euro-amerikanischen Universitätsbetrieb viel zu tief in »modernity's epistemic territory« (Vazquez 2011) verwurzelt ist. Vielmehr verstehen wir die Forderung nach der Dekolonisierung der Theaterwissenschaft als ein Langzeitprojekt, als die tägliche und kontinuierliche Arbeit an einer epistemologisch gerecht(er)en Theaterwissenschaft, in der die *grand narratives*, die die Kontexte, innerhalb derer wir uns und andere verstehen und positionieren und innerhalb derer die Machtpositionen ausgelotet werden, die bestimmen, wer ihr Wissen weitergeben darf und wer nicht, sichtbar gemacht bzw. destabilisiert werden.

Für eine epistemologisch gerechte(re) Theaterwissenschaft reicht es nicht aus, Brüche ins imperialistische Wissenssystem zu schlagen, sondern müssen die real existierenden Brüche in der Gesellschaft, die durch diese Wissenssysteme entstanden sind bzw. in Stand gehalten werden, erkannt und repariert werden. Das bedeutet eben auch die Überwindung eines kolonialen Vorsprungs bzw. *weißer* Privilegien auf der Ebene der Personalpolitik, der Zusammenstellung der Studierendenschaft, des Zugangs zu Bildung, Publikationsmöglichkeiten und Fördertöpfen. Denn, wie bell hooks es so treffend formuliert, »[it] requires vigilant awareness of the work we must continually do to undermine all the socialization that leads us to behave in ways that perpetuate domination« (2003:36). Die größte Aufgabe einer postkolonialen/dekolonialen Theaterwissenschaft liegt demnach in einem Aufräumen im eigenen Haus.

Literatur

Arndt, Susan, Maureen Maisha Eggers et.al. (Hg.). *Mythen, Masken und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland*. Münster: Unrast Verlag, 2006.

Arora, Swati. »A manifesto to decentre theatre and performance studies.« *Studies in Theatre and Performance* 41:1 (2021), 12-20.

Balme, Christopher, Erika Fischer-Lichte und Stephan Grätzel (Hg.). *Theater als Paradigma der Moderne*. Tübingen: Francke Verlag, 2003.

Balme, Christopher. »Niessen, Carl: Handbuch der Theater-Wissenschaft. Relektüre.« *Forum Modernes Theater*, Gunter Narr Verlag Tübingen, 24:2 (2009), 183-189.

Balme, Christopher. »Postkoloniales Theater.« In: Fischer-Lichte, Erika (Hg.). *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart: Metzler, 2005, 248-250.

Balme, Christopher. *Pacific Performances. Theatricality and Cross-Cultural Encounter in the South Seas*. London: Palgrave Macmillan, 2007.

Balme, Christopher. *The theatrical public sphere*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

Balme, Christopher. *Theater im postkolonialen Zeitalter. Studien zum Theatersynkretismus im englischsprachigen Raum*. Berlin: de Gruyter, 1995.

Bergermann, Ulrike und Nanna Heidenreich (Hg.). *total. – Universalismus und Partikularismus in post-kolonialer Medientheorie*. Bielefeld: transcript, 2015.

Bhambra, Gurminder K. »Decolonizing Critical Theory? Epistemological Justice, Progress, Reparations.« *Critical Times* 4:1 (2021), 73-89.

Bhambra, Gurminder K. »Postcolonial and decolonial dialogues.« *Postcolonial Studies* 17:2 (2014), 115-121.

Boatca, Manuela. »Postkolonialismus und Dekolonialität.« In: Manuela Boatca et al. (Hg.). *Handbuch Entwicklungsforschung*. Wiesbaden: Springer Verlag, 2015, 113-123.

Bowersox, Jeff. *Raising Germans in the Age of Empire. Youth and Colonial Culture, 1871-1914*. Oxford University Press, 2013.

Brauneck, Manfred. *Die Deutschen und ihre Theater. Kleine Geschichte der »moralischen Anstalt« – oder: Ist das Theater überfordert?* Bielefeld: transcript, 2018.

Breitinger, Eckhard (Hg.). *Theatre and Performance in Africa. Intercultural Perspectives. Gesellschaft für die neuen englischen Literaturen*, Bd.4, 1994.

Breitinger, Eckhard und Reinhard Sander (Hg.). *Drama and Theatre in Africa*. Bayreuth African Studies Series, 7 (1986).

Broeck, Sabine und Carsten Juncker (Hg.). *Postcoloniality – Decoloniality – Black Critique: Joints and Fissure*. Frankfurt: Campus Verlag, 2014.

Bühler-Dietrich, A. und Joly, Françoise (Hg.). »Voyages d'Afrique. Interkulturelle Dialoge mit Afrika«. Stuttgart: IZKT, 2011.

Castro Varela, Maria Do Mar und Nikita Dhawan. *Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung*. Bielefeld: transcript, 2015.

Chakrabarty, Dipesh. *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*. Princeton: Princeton University Press, 2000.

Chow, Rey. *The Protestant Ethnic and the Spirit of Capitalism*. New York Columbia University Press, 2002.

Ciarlo, David. *Advertising Empire. Race and Visual Culture in Imperial Germany*. Harvard University Press, 2011.

Colpani, Gianmaria, Jamilia M.H. Mascat und Katrine Smiet (Hg.). »Introduction.« In: »Postcolonial responses to decolonial interventions.« *Postcolonial Studies* 25:1, 2022, 1-16.

Conrad, Sebastian, Shalini Randeria und Regina Römhild (Hg.). *Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften*. Frankfurt: Campus, 2002.

Crows, Brian. *An Introduction to Post-Colonial Theatre.* Cambridge University Press, 1996.

Davis, Tracy C. »Setasideness«. In: Tracy C. Davis und Peter W. Marx (Hg.). *The Routledge companion to theatre and performance historiography*. London: Routledge 2021, 118-140.

De Sousa Santos, Boaventura. *Decolonising the University: The Challenge of Deep Cognitive Justice*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2021.

De Sousa Santos, Boaventura. *Epistemologies of the south. Justice against epistemicide*. New York: Routledge, 2014.

De Sousa Santos, Boaventura. *The end of the cognitive empire. The coming age of epistemologies of the South*. Durham: Duke University Press, 2018.

Dhawan, Nikita. »Affirmative Sabotage of the Master's Tools: The Paradox of Postcolonial Enlightenment.« In: Nikita Dhawan (Hg.). *Decolonizing Enlightenment: Transnational Justice, Human Rights and Democracy in a Postcolonial World*. Barbara Budrich Publishers, 2014, 19-78.

Dreesbach, Anne. *Gezähmte Wilde: Die Zurschaustellung »exotischer« Menschen in Deutschland 1870-1940*. Frankfurt a.M., 2005.

El-Tayeb, Fatima. *Undeutsch. Die Konstruktion des Anderen in der postmigrantischen Gesellschaft*. Bielefeld: transcript, 2018.

FeMigra, (Feministische Migrantinnen, Frankfurt). »Wir, die Seiltänzerinnen« In: Cornelia Eichhorn und Sabine Grimm (Hg.). *Gender Killer. Texte zu Feminismus und Politik*. Berlin: ID-Verlag, 1994.

Fiebach, Joachim. *Die Toten als die Macht der Lebenden. Zur Theorie und Geschichte von Theater in Afrika*. Wilhelmshafen: Heinrichshofen, 1986.

Gilbert, Gilbert und Joanne Tompkins. *Post-Colonial Drama. Theory, Practice, Politics*. London: Routledge, 1996.

Grewe, Cordula (Hg.): *Die Schau des Fremden: Ausstellungskonzepte zwischen Kunst, Komerz und Wissenschaft*. Stuttgart, 2006.

Grosfoguel, Ramón. »Preface. From Postcolonial Studies to Decolonial Studies: Decolonizing Postcolonial Studies.« *Review* 29:2 (2006), 141-142.

Ha, Kien Nghi, Sheila Mysorekar und Nicola Lauré al-Samarai (Hg.). *Re-Visionen. Postkoloniale Perspektiven von People of Color auf Rassismus, Kulturpolitik und Widerstand in Deutschland*. Münster: Unrast Verlag, 2016.

Heinicke, Julius. *Die Sorge um das Offene. Verhandlungen von Vielfalt im und mit Theater.* Berlin: Theater der Zeit, 2020.

Hobsbawm, Eric J. *Age of Empire. 1875-1914*. London: Weidenfeld and Nicolson, 1987.

Jain, Rohit. »Beyond ›The West and the Rest‹. Eine anthropologische-postkoloniale Suche nach einem bedingten Universalismus.« In: Warner, Julian (Hg.). *After Europe. Beiträge zur dekolonialen Kritik*. Verbrecher Verlag, 2021.

Kastner, Jens und Tom Waibel. »Dekoloniale Option. Argumentation, Begriffe und Kontexte dekolonialer Theoriebildung« In: Walter D. Mignolo. *Epistemischer Ungehorsam. Rhetorik der Moderne, Logik der Kolonialität und Grammatik der Dekolonialität*. Wien: Turia + Kant, 2012.

Kolesch, Doris. »Bodies that matter: Verkörperung, Geschlecht, Performance im aktuellen Theater und Tanz.« In: Celine Camus (Hg.). *Im Zeichen des Geschlechts. Repräsentationen, Konstruktionen und Interventionen*. Frankfurt a.M.: Ulrike Helmer Verlag 2008, 346-360.

Kolesch, Doris. »Zehn Thesen über die Stimme.« In: Doerte Bischoff und Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.). *Mitsprache, Rederecht, Stimmgewalt. Genderkritische Strategien und Transformationen der Rhetorik*. Heidelberg: Winter, 2006.

Kundrus, Birthe. *Moderne Imperialisten. Das Kaiserreich im Spiegel seiner Kolonien*. Böhlau Verlag, 2003.

Langbehn, Volker. *German Colonialism, Visual Culture, and Modern Memory*. Routledge, 2010.

Loomba, Ania. *Colonialism/Postcolonialism*. London: Routledge, 2015.

Lugones, Maria. »Toward a Decolonial Feminism Author(s).« *Hypatia* 25:4 (2010), 742-759.

Maldonado-Torres, Nelson. »On the Coloniality of Being: Contributions to the Development of a Concept.« *Cultural Studies*21:2 (2007).

Marx, Peter W. »›Turtles all the way down.‹ Zu methodischen Fragen der Theaterhistoriographie.« *Forum Modernes Theater*, September, Heft 2 (2021), 141-158.

Marx, Peter W. *Ein theatralisches Zeitalter. Bürgerliche Selbstinszenierungen um 1900*. Tübingen: Francke, 2008.

Marx, Peter W. und Sascha Förster. *Dokumente, Pläne, Traumreise: 100 Jahre Theaterwissenschaftliche Sammlung Köln.* Berlin: Alexander Verlag, 2020.

McKenzie, John. »Is Performance Studies Imperialist?« *Theatre Drama Review* 50:4 (2006), 5-8.

Mignolo, Walter D. *Epistemischer Ungehorsam. Rhetorik der Moderne, Logik der Kolonialität und Grammatik der Dekolonialität*. Wien: Turia + Kant, 2012.

Mignolo, Walter. »Cosmopolitanism and the De-Colonial Option.« *Studies in Philosophy and Education* 29:2 (2010), 111-127.

Milan S, Treré E. »Big Data from the South(s): Beyond Data Universalism.« *Television & New Media*20:4 (2019), 319-335.

Niessen, Carl: *Handbuch der Theater-Wissenschaft*. Verlag: Emsdetten Westf./ Lechte, 1949-1958.

Obafemi, Olu. »Contemporary Nigerian Theatre«. *Bayreuth African Studies Series* 40, 1996.

Otto, Ulf. »Die Kunst der Umbesetzung. Intervention als Artikulation in Mittelreich (2017)« In: Ulf Otto und Johanna Zorn (Hg.). *Ästhetiken der Inter-*

vention. Ein- und Übergriffe im Regime des Theaters. Berlin: Theater der Zeit, 2022, 202-225.

Pawlata, Christine. »Ein Zeichen der kolonialen Amnesie. Der Historiker Jürgen Zimmerer im Gespräch mit dem Goethe-Magazin«, März 2021, *Goethe Institut*, https://www.goethe.de/ins/it/de/kul/gsz/22130337.html

Probst, Nora. »Staging Global Theatre History in the Museum: Carl Niessen and the Draft of the Reichstheaterinstitut (1943).« *Theatre Research International* 44:3 (2020), 303-7.

Quijano, Anibal. »Coloniality and modernity/rationality« In: Walter D. Mignolo und A. Escobar (Hg.). *Globalization and the decolonial option*. Abingdon: Routledge, 2010, 22-32.

Recke, Anta Helena. »Uh, Baby it's a White World.« In: Elisa Liepsch, Julian Warner, Matthias Pees (Hg.). *Allianzen. Kritische Praxis an weißen Institutionen*. Bielefeld: transcript, 2018, 50-59.

Reinelt, Janelle und Joseph Roach. *Critical Theory and Performance*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2007.

Schrödl, Jenny. »Die Energie der Theaterstimme. Einem Phänomen auf der Spur.« In: Barbara Gronau (Hg.). *Szenarien der Energie. Zur Ästhetik und Wissenschaft des Immateriellen*. Bielefeld: transcript 2013, 131-153.

Schrödl, Jenny. »Vokale Travestien. Zu stimmlichen Geschlechterinszenierungen auf der Bühne.« In: Doerte Bischoff und Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.). *Mitsprache, Rederecht, Stimmgewalt. Genderkritische Strategien und Transformationen der Rhetorik*. Heidelberg 2006, 377-396.

Sharifi, Azadeh. »›Wir wollten ein Zeichen setzen‹ Interventions by minority groups in German theater.« *Performance Paradigm* 14 (2018a). https://www.performanceparadigm.net/index.php/journal/article/view/212

Sharifi, Azadeh. »Multillingualism and Postmigrant Theatre in Germany.« *Modern Drama* 61:3 (2018b), 328-351.

Sharifi, Azadeh. »Postmigrantisches Theater. Eine Neue Agenda für die deutschen Bühnen« In: Wolfgang Schneider (Hg.). *Theater und Migration. Herausforderungen für Kulturpolitik und Theaterpraxis*. Bielefeld: transcript, 2011, 25-46.

Short, John Phillip. *Magic Lantern Empire. Colonialism and Society in Germany*. Cornell University Press, 2012.

Sieg, Katrin. *Ethnic Drag, Performing Race, Nation, Sexuality in West Germany*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2009.

Skwirblies, Lisa. »Colonial Theatricality«. In: Milija Gluhovic, Shirin Rai, Silvija Jestrovic und Michael Seward (Hg.). *Oxford Handbook of Politics and Performance*. Oxford University Press, 2021.

Skwirblies, Lisa. »The First German Genocide Enters the Popular Stage. Colonial Theatricality in Berlin, 1904-1908.« *Popular Entertainment Studies* 8:1 (2017), 7-20.

Skwirblies, Lisa. *Performing Empire. Theatre, Race, and Colonial Culture in the German Empire, 1884-1914*. New York: Palgrave McMillan, 2023.

Spivak, Gayatri C. »Can the Subaltern Speak?« In: C. Nelson und L. Grossberg (Hg.). *Marxism and the Interpretation of Culture.* University of Illinois Press, 1988, 271-313

Spivak, Gayatri C. *An Aesthetic Education in the Era of Globalization*. Cambridge, MA and London: Harvard University Press, 2012.

Steyerl, Hito und Encarnación Gutiérrez Rodríguez. *Spricht die Subalterne deutsch?* Münster: Unrast Verlag, 2003.

Stone Peters, Julie. »Drama, Primitive Ritual, Ethnographic Spectacle: Genealogies of World Performance (ca. 1890-1910).« *Modern Language Quarterly* 70:1 (2009), 67-96.

Subrahmanyam, Sanjay. *Connected History. Essays and Arguments.* London: Penguin 2022.

Taylor, Diana. *The Archive and the Repertoire*. Duke University Press, 2003.

Thode-Arora, Hilke. *Für fünfzig Pfennig um die Welt: Die Hagenbeckschen Völkerschauen*. Frankfurt a.M., 1989.

Tuck, Eve und K. Wayne Young. »Decolonization is not a metaphor.« *Indigeneity, Education & Society* 1:1 (2012), 1-40.

Vazquez, Rolando. »Translation as Erasure: Thoughts on Modernity's Epistemic Violence.« *Journal of Historical Sociology* 24:1, 2011.

Walsh, Catherine E. »Shifting the Geopolitics of Critical Knowledge: Decolonial Thought and Cultural Studies ›Others‹.« *Cultural Studies*21:2-3, 2007.

Warstat, Matthias. »Kategorienwechsel. Zur jüngeren Kritik an theaterwissenschaftlichen Körperkonzepten« In: Friedemann Kreuder, Ellen Koban und Hanna Voss (Hg.). *Re/produktionsmaschine Kunst. Kategorisierungen des Körpers in den Darstellenden Künsten.* Bielefeld: transcript, 2017, 15-30.

Weiler, Christel und Jens Roselt. *Handbuch Aufführungsanalyse: Eine Einführung*. Stuttgart: UTB Verlag, 2017.

Wihstutz, Benjamin und Benjamin Hoesch (Hg.). *Neue Methodologien der Theaterwissenschaft*. Bielefeld: transcript, 2021.

Zimmerer, Jürgen. »Krieg, KZ und Völkermord in Südwestafrika. Der erste deutsche Genozid«. In: Jürgen Zimmerer, Joachim Zeller (Hg.): *Völkermord in Deutsch-Südwestafrika. Der Kolonialkrieg (1904-1908) in Namibia und seine Folgen*. Berlin, 2003.

Dekolonisierung der Theaterwissenschaft und Performance Studies

Geschichten aus dem Seminarraum

Sruti Bala

Was bedeutet die Forderung nach der »Dekolonisierung der Universität« für die Theaterwissenschaft und Performance Studies? Diese Frage hat einige Diskussionen und Selbstreflexionen in einer Disziplin ausgelöst, die oft eine enge Allianz mit Künstler*innen und Aktivist*innen sozialer Bewegungen und antikolonialer Kämpfe pflegt. Studierende und Lehrende der Theaterwissenschaft und Performance Studies sind nicht selten Teil von Bewegungen, die sich aktiv für die Sicherung guter wissenschaftlicher Praxis, den freien Zugang zu Hochschulbildung und die Gewährleistung akademischer Freiheit einsetzen sowie die Reproduktion sozialer Hierarchien und Eliten innerhalb der institutionellen Strukturen der Universität infrage stellen. In den letzten Jahren gab es weltweit eine Reihe kreativer Proteste, die nicht nur wichtige Leitsätze und konkrete Forderungen formulierten, sondern auch ein Repertoire performativer Gesten und verkörperter öffentlicher Präsenz hervorgebracht haben. Ein wichtiges Beispiel dieser Proteste ist die »Fees-mustfall«-Bewegung der südafrikanischen Universitäten, die auf dem Campus der Cape Town Universität im April 2015 durch die theatrale Stürzung der Statue Cecile Rhodes begann. Ein anderes Beispiel sind die Proteste am mexikanischen Ayotzinapa Rural College in der Provinz Guerro im Jahr 2014 gegen die Entführung von 43 männlichen Studenten, bei denen die Protestierenden ihre Hände rot anmalten, gemeinsam die Namen der 43 entführten Studenten verlasen, Kerzen in den Seminarräumen anzündeten und Altäre des Gedenkens im öffentlichen Raum aufstellten. Oder nehmen wir das Beispiel des stillen Protests des »stehenden Mannes« 2013 in der Türkei, der vom Künstler und Lehrer Erdem Gündüz initiiert wurde: Die einfache Geste des schweigenden Stehens als Protest inspirierte Hunderte von anderen Menschen in

Istanbul und führte zu einem eindrucksvollen Akt des zivilen Ungehorsams. Schließlich seien hier auch die Lieder und Gedichte der Studierenden und Aktivist*innen-Künstler*innen der Universität von Hyderabad in Indien erwähnt, die als Antwort auf Kasten-Diskriminierung, staatliche Einmischung und systemische Gewalt, die u.a. zum Suizid des Akademikers Rohith Vemula im Januar 2016 geführt hatte, entstanden sind.

All diese verschiedenen Proteste veranschaulichen, wie sehr die Frage nach der Dekolonisierung der Universität mit der Frage nach der Verteidigung der Universität als Ort sozialer und politischer Kämpfe – als Teil der Sphäre des sozialen Handelns – verbunden ist. Diese Beispiele verdeutlichen auch die wichtige Rolle, die theatrale und performative Praktiken des politischen Handelns in diesen Kämpfen spielen. Performance findet eben nicht nur auf der Theaterbühne statt, und Theater ist nicht nur ein Gebäude oder eine Institution, die sich ausschließlich der Kunst widmet. Orte wie der Campus, öffentliche Plätze, Parks und Gebetsstätten können ebenfalls zu Bühnen kollektiven Handelns werden. Theatergebäude können zu Gerichtssälen, öffentlichen Versammlungsräumen und politisch motivierten Orten umfunktioniert werden. Das hat Folgen sowohl für das Verständnis von Theater wie für den Begriff der politischen Praxis. Die Verwandlung des Jerusalemer Bet Ha'am Theaters zum Gerichtssaal während des Eichmann-Prozesses im Jahre 1961 ist vielleicht eins der bekanntesten Beispiele einer solchen räumlichen Verflechtung von Theater und Politik (Wenzel 2011). Umgekehrt kann das Beiwohnen einer künstlerischen Performance Menschen dazu bewegen, gemeinsam an anderen Orten in Aktion zu treten. Ein Beispiel hiervon ist die spontane Prozession des Publikums zum Schauplatz eines Massakers in Kenia nach der Vorstellung einer universitären Theatergruppe im Nationalen Theater in Nairobi in Kenia (Thiong'o 1998). Ein anderes Beispiel ist das kollektive Erstellen eines Wandgemäldes oder einer Kunstinstallation als Ort der Erprobung und Reflexion der kulturellen Geschichtsschreibung, wie im Fall der berühmten mexikanischen Mauerschilderungen, die alljährlich durch theatrale Feierlichkeiten begleitet werden (Ybarra 2009). Diese porösen Grenzen zwischen Theater, Performance und dem Kontext, in dem sie entstehen, zwingen uns, im universitären Kontext die Frage nach der Bedeutung der Dekolonisierung für die Theaterwissenschaft und Performance Studies zu stellen. Hinsichtlich der universitären Kämpfe der letzten Jahre schürt diese Frage hohe Erwartungen: Es braucht nichts weniger als neue Paradigmen für unsere Disziplin – was Gayatri Spivak »the task of epistemological

engagement« (Spivak 2012:9) nennt – neue Arten und Weisen des Denkens anstelle neuer, hinzugefügter Objekte, über die nachgedacht werden kann.

In diesem Artikel möchte ich Fragen und Erkenntnisse meiner eigenen pädagogischen Praxis und Erfahrung teilen. Der Beitrag untersucht dafür intellektuelle Traditionen der Theaterwissenschaft, die Fragen der Dekolonisierung entlang einer intersektionalen Achse von *race*, Klasse, Geschlecht, Sexualität und globalen Asymmetrien denken. Über eine Diskussion von spezifisch theaterwissenschaftlichen Fragen hinaus sollen die Wichtigkeit der Lehre und die Untrennbarkeit von Forschung und Lehre betont werden. In den heutigen neoliberalen öffentlichen Universitäten wird die Kluft zwischen denjenigen, die das Privileg haben, forschen zu dürfen, und (kulturelles) Kapital durch Forschungsstipendien akkumulieren können, und denjenigen, die den Großteil der akademischen Lehre und das meist unter höchst prekären Arbeitsbedingungen übernehmen, immer größer. Die geschlechtsspezifische Demografie dieser Kluft ist mehr als offensichtlich. In einer Situation, in der die Lehre auf tragische Weise institutionell herabgewürdigt und bürokratisiert wird und diese Arbeit überwiegend von unterschätzten und unterbezahlten, nicht selten weiblichen Fakultätsmitgliedern übernommen wird, muss die Lehre an den Universitäten dekolonisiert und als Ort der kollektiven Aufgabe einer Pädagogik der freien Imagination neu gedacht werden.

Die folgenden Überlegungen, die bewusst anekdotisch und offen gehalten sind, liefern keine eindeutigen Anleitungen oder endgültigen Antworten für die weltweit gestellten Forderungen nach der Dekolonisierung von Hochschulen. Vielmehr soll es darum gehen, wie wichtig der Seminarraum für die Arbeit der Dekolonisierung ist. Meine Überlegungen sind zweifellos geprägt von meinem Arbeitskontext als Dozentin für überwiegend weiße niederländische Studierende an der Universität von Amsterdam und als eine der wenigen außereuropäischen Fakultätsmitglieder der Theaterwissenschaft sowie als eine der wenigen Frauen mit einem unbefristeten Vertrag, in dem auch Zeit für Forschung und Publizieren vorgesehen ist. Für die Leserschaft, die sich über die Anekdotenhaftigkeit dieses Aufsatzes wundert, sind die folgenden zwei Bemerkungen gedacht. Mir dient das Nachdenken über meine persönlichen Erfahrungen zum einen dazu, meine theoretischen und politischen Überzeugungen zur »Dekolonisierung von Wissen« im chaotischen Alltag einer zunehmend neoliberal organisierten Universität begründen und testen zu können. Zum anderen ist der Status der Anekdote in der Wissenschaft selbst eine Überlegung wert. Während die Anekdote oft als frivol und

marginal verurteilt und näher am Genre des *Klatsch und Tratsch* als an der Wissenschaftlichkeit angesiedelt wird (und hier kann man die geschlechtsspezifischen Konnotationen einer solchen Zurückweisung nicht übersehen), taucht sie als Methode in Oral History, feministischer Ethnografie sowie der feministischen Überzeugung, dass Wissen intersubjektiv und lokal verortet ist (Haraway 1988; Hesse-Biber 2014), wieder auf. In einem Aufsatz über den russischen Schriftsteller Nikolai Leskov unterscheidet Walter Benjamin zum Beispiel zwischen Geschichtenerzählen und Information: »Die Information hat ihren Lohn mit dem Augenblick dahin, in dem sie neu war. Sie lebt nur in diesem Augenblick, sie muß sich gänzlich an ihn ausliefern und ohne Zeit zu verlieren sich ihm erklären« (Benjamin, 1961:461). Während Information laut Benjamin also alles so vollständig und effizient wie möglich offenlegen muss, damit sie fehlerfrei verbreitet und reproduziert werden kann, nimmt das Geschichtenerzählen ein ganz anderes Zeit- und Seinsgefühl ein: Die Erzählung »bewahrt ihre Kraft gesammelt und ist noch nach langer Zeit der Entfaltung fähig« (ebd.). Verwendet man die Form der anekdotischen Geschichte im akademischen Schreiben, erlaubt diese einem nicht, eine nahtlose, überprüfbare Übereinstimmung von Erfahrung und sozialer Realität zu beanspruchen, sondern die Diskurse, die an der Konstruktion der wahrgenommenen Realität beteiligt sind, so sichtbar wie möglich zu machen. Das Wissen über die Geschichte liegt in der Gemeinschaft der Zuhörenden und ist nicht in das informative Wissen integrierbar (Behar 1993:13).

Ist die Theaterwissenschaft imperialistisch?

Vor einigen Jahren, mitten im Strudel der Lehrplanreformen, der die Geisteswissenschaften in den letzten zehn Jahren im Griff hatte, beschloss die Theaterwissenschaft der Universität Amsterdam eine Liste von 100 Theaterstücken zusammenzustellen, die Bachelor-Studierende im Rahmen ihres Studiums der Theaterwissenschaft gelesen haben sollten. Die Idee war es, diese Liste modulübergreifend zu verwenden, um sicherzustellen, dass die Studierenden in die wichtigsten Werke eingeführt und Prüfungsverfahren vereinfacht werden konnten. Diese erstaunlich einfache Idee warf eine Reihe heikler Fragen auf. Angesichts der großen und interdisziplinären Bandbreite an Forschungsansätzen im Fachbereich, die sowohl Spezialist*innen für Theaterarchitektur, Theaterpädagogik, Texttheater und Dramaturgie als auch Forscher*innen, die an bestimmten Regionen, Sprachen und historischen Peri-

oden arbeiteten, und solche, die mit Methoden der Anthropologie, Medienwissenschaft, Literatur, Philosophie, Wissenschaftsgeschichte und Memory Studies argumentieren, beinhaltet, wurde schnell klar, dass die Auswahl von Texten bestenfalls ein Spiegelbild des spezifischen Profils des Departments sein und keinesfalls den Status eines allumfassenden Kanons beanspruchen könne. Wenn jeder BA-Studierende diese Texte lesen sollte, so schwante uns, mussten wir das ebenfalls tun und beschlossen, dass dies nicht zu leisten sei und die Liste höchstens ein Vorschlag für Studierende und Fakultät darstellen könne. Mit diesem verwirrenden Widerruf und den damit verbundenen Fragen, wie das Material bewertet, geprüft und mit Credits versehen werden könne, wurde dann versucht, auch die eigenen Favoriten in die Liste aufzunehmen. Sollte die Liste nur auf niederländische Theatertexte beschränkt sein? Wenn nicht, und offensichtlich nicht, welche anderen Sprachen sollten aufgenommen werden? Was war mit denjenigen Theaterstücken, die als elementar für die Theatergeschichte angesehen werden (wessen Theatergeschichte?), die jedoch möglicherweise nicht als Theatertexte veröffentlicht wurden? Was war mit performativen Praktiken außerhalb des Theaters? Wie weit zurück in die Vergangenheit sollte es gehen? Wie weit weg? Die kritischen Theoretiker*innen und Feminist*innen in der Gruppe wiesen darauf hin, wie wichtig es sei, als weiblich-gelesene und aus dem Globalen Süden stammende Dramatiker*innen of Color sowie vergessene, verbannte, nicht-aufgeführte oder zu wenig aufgeführte Theaterstücke in die Liste aufzunehmen. Dann begann der qualvolle Prozess der Auswahl, Periodisierung und Priorisierung. Es entstand eine beeindruckende Liste, die von Aischylos bis Sarah Kane reichte und Werke von allen Kontinenten (mit wahrscheinlich einziger Ausnahme der Antarktis) in rund einem Dutzend Sprachen enthielt. Und doch kann ich nicht mit Sicherheit sagen, ob meine Kolleg*innen diese Liste in ihrer Gesamtheit in der Lehre auch wirklich verwenden. Die Aufgabe, den Lehrplan der Theaterwissenschaft und Performance Studies auf so etwas wie eine *Greatest Hits*-Tabelle festzunageln, entlarvte auch die vorhersehbaren Nachteile einer kanonisch orientierten Pädagogik: Reduktion, Vereinfachung, Vernichtung, epistemische Gewalt, Präferenz für das bereits Bekannte und unzureichende Aufmerksamkeit für unkonventionelle Formen. Trotz bester, weltoffener Absichten, Raum für sogenannte »skurrile« Fälle zu schaffen, behielt der festgefahrene Konservatismus die Oberhand: Während queer-feministische, mexikanische Dramatikerinnen oder Singer-Songwriterinnen bereitwillig in die Liste aufgenommen wurden, hieß das noch lange nicht, dass wir Lehrenden und Studierenden in Amsterdam auch wissen, wie wir uns mit diesen

Texten beschäftigen müssen, wie wir gleichzeitig ihrer empirischen Einbettung in den Kanon als auch ihres epistemischen Ausschlusses gerecht werden können. Diana Taylor erklärt dieses Dilemma wie folgt: Die Geste der Inklusion kann den Effekt haben, dass nicht-westliche kulturelle Phänomene als grundlegend anders dargestellt werden, sodass diese Phänomene dann als »diminished or disruptive elements« in bestehende Systeme eingebettet werden können (Taylor 2003:11). Obwohl der Kanon durch eine additive Logik erfolgreich diversifiziert wurde, bedeutete die Einbeziehung der minorisierten künstlerischen Praktiken im Kanon ironischerweise, dass sie sowohl Gegenstand von Anerkennung als auch der Vernachlässigung wurden.

Die Lebendigkeit des Theaters liegt in seiner Aufführung und seiner Einbettung in gesellschaftspolitische Realitäten und nicht etwa in einem Theatertext. Während es also recht unkompliziert war festzulegen, dass Sophokles' *Antigone* in die Liste aufgenommen werden sollte, war es weit weniger klar, welche Versionen unterrichtet werden sollte. Wir konnten ja kaum das Stück unterrichten, ohne seine Aufführungsgeschichte zu berücksichtigen. Doch wo anfangen und wo enden? Wie sollte man angesichts der Einschränkungen in der Lehre in den kurzen Übersichtsmodulen, die Woche für Woche von einem Thema zum nächsten springen, die Zeit finden, die Hindi-Version von Antigone, die Anfang der 2000er Jahre von der feministischen indischen Theaterregisseurin Anuradha Kapur inszeniert wurde, zu kontextualisieren und einzuführen? Wie Zeit finden für die Einführung in die komplexen und politischen Hintergründe der kurdischen Bearbeitung von Antigone eines Community Theaters in Amsterdam? Die Liste des Kanons war mit den vielfältigen, mehrdimensionalen Aufführungsgeschichten des Theaterstückes konfrontiert, die uns nicht allemal zugänglich waren, die aber auch nicht beiseitegeschoben werden konnten.

Die Frage nach der »Dekolonisierung« der Disziplin der Theaterwissenschaft und Performance Studies ist seit Jahrzehnten im Gange und hat das Feld in vielerlei Hinsichten geprägt, auch wenn der Begriff nicht immer verwendet wurde. »Dekolonisierung« erweitert und ergänzt Begriffe wie »Interkulturalität« oder »internationalen Austausch« mit einem kritischen Blick und einem schärferen Bewusstsein für historische Asymmetrien. Die Verschiebungen von »Drama« zu »Theater« und anschließend von »Theater« zu »Performance«, oft als *performative turn* der Disziplin bezeichnet, weisen auf tiefgreifende erkenntnistheoretische Transformationen hin, die den Kern der Wissensproduktion und -bildung ausmachen. Die Anerkennung, dass die verkörperten (*embodied*) Praktiken einer Schauspielerin auch als Wissen betrach-

tet werden können, ist schließlich nicht nur eine geringfügige Anpassung oder hilfreiche Ergänzung zu einer textorientierten Wissenschaft, sondern auch, wenn ernstgenommen, eine nachhaltige Veränderung der Art und Weise, wie Wissen konzipiert und autorisiert wird. Der Akt des Definierens der Grenzen und des Umfangs einer Disziplin ist daher nicht nur deskriptiv, sondern programmatisch, da die Auswahl und Rechtfertigung der Objekte und Methoden der Forschung besondere Konsequenzen mit sich führen.[1]

Historisch gesehen wurde die Theaterwissenschaft vom Begriff des Dramas dominiert und hauptsächlich als die Darstellung dramatischer Texte theoretisiert. Dies beinhaltet, dass Gesellschaften ohne Schrifttradition keinen Platz in der globalen Theatergeschichte hatten oder auf den Status der Folklore reduziert und damit aus der Theoretisierung ausgeschlossen wurden. Durch Interventionen akademischer Forschung aus und über nicht-westliche(n) Gesellschaften sowie die Erkenntnisse aus den Kommunikationswissenschaften, der Semiotik, der postkolonialen Theorie und der neueren Sprachphilosophie wurde im Laufe des 20. Jahrhunderts diese restriktive Rahmung von Theater überarbeitet. Theater wurde als Kommunikationsprozess und als Ereignis von historischen und kulturellen Phänomenen und Prozessen anerkannt (Zarrilli, Williams, McConachie & Fisher Sorgenfrei 2010).

Für die meisten Wissenschaftler*innen ist die Vormachtstellung der euro-amerikanischen Universitäten und ihrer Wissensproduktion keine Neuigkeit; ebenso wenig wie der Einfluss monopolisierter und kommerzialisierter Verlagshäuser und der daraus resultierende Nachteil für Wissenschaftler*innen, die nicht in einer der führenden europäischen Sprachen veröffentlichen, die keinen Zugang zu internationalen Konferenzen haben und deren gemeinschaftliche, praxisorientierte Forschungspraxis nicht den Veröffentlichungsstandards der akademischen Zeitschriften entspricht. Im Jahr 2006/2007 veröffentlichte die Zeitschrift *The Drama Review* (TDR) eine Reihe von Stellungnahmen von Wissenschaftler*innen, die auf die Provokation reagierten: »Is Performance Studies imperalistic?« (McKenzie 2006). In diesen kurzen Positionen haben verschiedene Wissenschaftler*innen den Stand der Disziplin im Hinblick auf die Diversität der Stimmen und Inhalte der Forschung kritisch

1 Die Unterscheidung zwischen definitiven und programmatischen Merkmalen eines *Schlüsselworts* oder eines Feldes wurde zum ersten Mal vom Kulturtheoretiker und Literaturwissenschaftler Raymond Williams getroffen (1983:23).

hinterfragt und eine nachhaltige Dezentrierung des Feldes gefordert (McKenzie 2006:1). Das beinhaltete auch das Verhältnis zwischen Theorie und Praxis, zwischen »dem Wissenden« und »dem Gewussten« in der Theaterpraxis sowie dem Verhältnis von Performance als Subjekt der Forschung und Performance als heuristischem Instrument. Ein Jahrzehnt nach diesen wichtigen kritischen Reflexionen zeichnen sich erste Bekenntnisse zur Auflösung dieser festgefahrenen hierarchischen Unterscheidungen in unserem Feld ab. Aber wie Roderick Ferguson in »The Reorder of Things« eindringlich argumentiert hat, ist Vorsicht geboten, wenn Universitäten behaupten, minorisierte und marginalisierte Subjektivitäten anzuerkennen und einzubinden. Es ist unumgänglich, für die Teilhabe zu kämpfen und gleichzeitig nicht davon auszugehen, dass diese Teilhabe an sich ausreichend oder emanzipatorisch ist (Ferguson 2012). Der Chicano Performancekünstler Guillermo Gómez-Peña hat dies in einer von der Theaterwissenschaft Amsterdam organisierten Lecture Performance geistreich auf den Punkt gebracht: »Is it the pinnacle of fame for a critical artist to end up as a Wikipedia page? Ouch!« (2012). Bei der Dekolonisierung geht es darum, das, was in den Kanon aufgenommen wird, ernst zu nehmen, aber gleichzeitig den Kanon selbst nicht zu ernst zu nehmen.

»How can you see an absence when you don't know there is a presence?«[2]

In einem Master Seminar zu Übersetzung in Theater und Performance hatte ich eines Nachmittags Schwierigkeiten, die Studierenden dazu zu bringen, sich mit Ngũgĩ wa Thiongo's Theorie von mündlicher Literatur und Oralität in Bezug auf Performances in Kenia zu befassen (Thiong'o 2007). Als ich die Sitzung abschloss und mich fragte, ob die fehlende Begeisterung im Seminar mit meinen eigenen Wissenslücken zu den im Text genannten Aufführungspraktiken zu tun haben könnte, sprach eine Austauschstudentin aus Südafrika, die ganz offensichtlich meine Verzweiflung teilte, die Gruppe an: »Habt

2 Ich beziehe mich mit dieser Frage auf die Dramaturgin und Theaterwissenschaftlerin Faedra Chatard Carpenter, die sich wiederum auf Cherrie Moraga bezieht mit der Frage: »How can you see an absence when you don't know there is a presence?« (Carpenter 2016).

ihr alle *wirklich* nichts zu diesem Thema zu sagen?« Diese einfache Frage einer Kommilitonin löste eine Reihe leidenschaftlicher Reaktionen aus: »Aber wir wissen nichts über Afrika, was können wir also zu dem Text sagen?«, »Es fühlt sich weit weg von unserer eigenen Realität an« oder »Rätsel, Sprichwörter und Spiritualität spielen bei zeitgenössischen Aufführungen, wie wir sie hier in den Niederlanden kennen, nicht wirklich eine Rolle«. Mehrere niederländische Studierende fühlten sich unangemessen unter Druck gesetzt, Interesse an einem Thema zu zeigen, an dem sie ganz einfach persönlich nicht interessiert seien, wie sie behaupteten. Die Diskussion setzte sich im Verlauf des restlichen Semesters fort, und fairerweise muss gesagt werden, dass es trotz des anfänglichen Widerstandes schrittweise, wenn auch schwerfällig, möglich wurde, die Kluft zu den Performance Kontexten des afrikanischen Kontinents zu überwinden, nicht zuletzt aufgrund der physischen Präsenz von Studierenden aus Südafrika und dem Ausgesetztsein zu einer Reihe von künstlerischen und kulturellen Praktiken. Was die niederländischen Studierenden aus diesem Moment des Unwohlseins aber auch mitnahmen, war die Erkenntnis, dass, ganz im Gegensatz zu ihnen selbst, die Studierenden aus dem Globalen Süden sich ständig mit Theorien und Praktiken des Globalen Nordens auseinandersetzen müssen, ohne es sich erlauben zu können, ein persönliches Desinteresse oder eine kulturelle Distanz geltend zu machen. Mit anderen Worten, es ist so viel einfacher für Studierende aus Amsterdam zu sagen, dass sie keinen Bezug zu afrikanischer Wissenschaft haben, als für Studierende des Globalen Südens zu sagen, dass sie keinen Bezug zur europäischen Theaterwissenschaft haben. Während es üblich ist, die Einflüsse von kanonischen Theaterfiguren wie Bertolt Brecht oder Samuel Beckett auf Theaterbewegungen in Afrika, Asien und Lateinamerika zu analysieren, scheint dies umgekehrt kaum der Fall zu sein: Es wird selten über die Bedeutung von lateinamerikanischen Theatermachern für künstlerische Praxen des Westens und in nicht-westlichen Kontexten gesprochen. Dies mag zum Teil daran liegen, dass ihre Existenz und ihre innovativen theatralen Praktiken in der Theaterwissenschaft und der künstlerischen Praxis andernorts möglicherweise vollkommen unbekannt sind. Oder liegt es womöglich daran, dass die Ausformungen unserer Disziplin in verschiedenen Teilen der Welt eine »shared, but internally discontinuous history« haben (Jackson 2004:11)? In anderen Fällen jedoch handelt es sich möglicherweise auch um angenommene epistemische Privilegien, die in bestimmten disziplinarischen Narrativen verortet sind (Hesse-Biber 2014:23). Dekolonisierung bedeutet hier, sich selbst hartnäckig darin zu trainieren, die Arten und Weisen, in denen epistemische

Privilegien in unserer Fachgeschichte verankert sind, zu erkennen und herauszufordern. Grundsätzlich geht es darum zu lernen, sich andere Bedingungen der Wissensbildung vorstellen zu können. Damit weiße europäische Studierende in Amsterdam das Wissen über mündliche Literatur in Bezug auf Theater, das aus den Traditionen der Oralität in afrikanischen Kontexten abstammt, wertschätzen können, müssen sie erst anerkennen, dass mündliche Literatur und Oralität nicht nur für Afrikaner*innen wertvoll sind. Man muss mit der Gewohnheit brechen, etwas abzulehnen, nur weil das Phänomen auf den ersten Blick weit weg von und irrelevant für den eigenen Forschungskontext erscheint. Man muss in der Lage sein zu erkennen, dass es einen Zusammenhang zwischen einem angeblich persönlichen Desinteresse und der Auslöschung mündlicher Überlieferungen in verschiedenen Teilen der Welt gibt. Das fehlende Potenzial dessen, was man noch nicht kennt, kann nur erkannt werden, wenn dessen mögliches Bestehen imaginiert werden kann.

Gleichzeitig stoße ich regelmäßig auf öffentliche Erklärungen, die die These vertreten, dass intime Begegnungen mit Differenz, insbesondere mit minorisierten, »primitiven« Anderen, voller Freude sei und das Potenzial besitze, das dominante Selbst zu transformieren und zu erlösen. Ein gängiges Beispiel dafür ist, dass Deutungshoheit über eine Kultur dadurch erhoben wird, dass die Ehe- oder Sexualpartner*innen einer anderen Kultur angehören. bell hooks hat das hervorragend in ihrem Buch *Black Looks* (1992) herausgearbeitet, in dem sie die den populären, kulturellen Ausdrücken und Fantasien zugrundeliegenden Begierden und erotischen Konnotationen analysiert. Das Verlangen nach Nähe zu Körpern, die als anders gelesen werden, ist, laut hooks, eine Ablenkung von strukturellen Asymmetrien durch die Fixierung auf eine Faszination für oder ein Verlangen nach Andersartigkeit: »a contemporary narrative where the suffering imposed by structures of domination on those designated Other is deflected by an emphasis on seduction and longing where the desire is not to make the Other over in one's image but to become the Other« (1992:25). Meiner Ansicht nach ist dies eine der schwierigsten Fragen im Seminarraum: Wann ist das Verlangen nach und die affektive Wertschätzung des Anderen eine Form der Anerkennung? Wann ist es eine Form von »imperialistischer Nostalgie« oder Primitivismus?

Wie wird verkörpertes Wissen erkennbar?

Das Verhältnis zwischen Theaterpraxis und -theorie sowie der Status verkörperten Wissens im Akademischen ist ein Thema, über das in den letzten Jahrzehnten viel diskutiert wurde. Doch wie wird verkörpertes Wissen, ein Wissen, das nicht diskursiv ist, sondern in Praktiken, Handlungen und Gesten geformt wird, erkennbar? Diese Frage interessiert mich nicht nur aus philosophischer und theoretischer Sicht, sondern auch aus konkret pädagogischer Sicht. Wird körperliche Erfahrung nur dann als Wissen anerkannt, wenn sie in den Bereich des Konzeptuellen und des Diskursiven erhoben wird? Es gibt natürlich einen bedeutenden Unterschied zwischen dem Wissen um etwas im eigenen Körper und dem Wissen darum als Konzept, also zwischen dem »Wissen über« und dem »Wissen wie«. Doch warum werden so viele Formen des Wissens in der Kunst nur dann in der Wissenschaft anerkannt, wenn sie diskursiv ausgedrückt werden können? Das tiefsitzende koloniale Erbe dieses Problems ist offensichtlich. Das Fehlen schriftlicher klassischer Texte, theoretischer Abhandlungen und Dokumente hat zur Abwertung vieler kultureller Praktiken weltweit geführt. Als Reaktion darauf schlug die Performancewissenschaftlerin Diana Taylor die Unterscheidung zwischen Archiv und Repertoire vor, wobei sich das Archiv auf jene Speichermedien bezieht, die Veränderungen scheinbar standhalten, während das Repertoire verkörperte Erinnerungen inszeniert (2003:20). Gleichzeitig kann das, was Forschung für die Einen ist, Gewalt und Auslöschung für die Anderen bedeuten, wie die indigene Wissenschaftlerin Linda Tuhiwai Smith betont (1999:2). Die Macht des Benennens geht oft Hand in Hand mit dem Akt des Anspruchs und der Kontrolle, und dies gilt ebenso für die Künste der indigenen Bevölkerung wie auch für ihr Wissen über Ökologie und Medizin. In meiner Lehrpraxis bin ich ständig auf der Suche nach Möglichkeiten, sowohl Archiverinnerungen als auch Erinnerungen des Repertoires bei den Studierenden auszulösen. Hier lasse ich mich von künstlerischen Praktiken inspirieren und experimentiere gelegentlich mit verkörperlichten Übungen im Seminarraum. Ich habe zum Beispiel das von der in Utrecht lebenden Künstlerin Annette Krauss entwickelte *Read-In* Format für meinen Unterricht adaptiert und die Studierenden verschiedene Versionen der Rede »Ain't I a Woman?« der Frauen- und Bürgerrechtlerin Sojourner Truth von 1851 gemeinsam laut vorlesen lassen (Read-In-Collective 2013). Durch den trügerisch einfachen Akt des gemeinsamen Vorlesens im öffentlichen Raum bzw. in einer bestimmten Zusammenstellung von Körpern, Stimmen und Akzenten wirft die Übung eine ganze Reihe von Fragen rund

um verkörpertes Wissen und was als Wissen in den Akademien gilt auf. Solche performativen Übungen helfen dabei, die Studierenden »bewusst werden zu lassen«, um hier einen Begriff von Paulo Freire zu verwenden: Sich der bestehenden Hierarchien zwischen intellektueller und manueller Arbeit, zwischen Forscher*innen und Erforschten und die Art und Weise, in der diese Hierarchien zwangsläufig vergeschlechtlicht und rassifiziert sind, bewusst werden. Es öffnet auch auf sanfte Weise die Türen, um auf die ungehörten Stimmen der Kolonisierten in der niederländischen Theatergeschichte aufmerksam zu machen. Wer hätte Sojourner Truth im Kontext der niederländischen Kolonien gewesen sein können? Was passiert, wenn wir ihre Rede nicht rezitieren, um uns anzumaßen, ihre Position besser verstehen zu können, sondern um uns selbst als dessen Adressat*innen zu positionieren? Die Frage nach der Dekolonisierung des Wissens der Theaterwissenschaft ist eine, die ständig im Seminarraum thematisiert wird.

Unter welchen Bedingungen ist jemand berechtigt, etwas wissen zu wollen?

2013 verlieh die Universität Amsterdam dem indischen Multimilliardär Ratan Tata die Ehrendoktorwürde. Verblüfft über die Logik hinter dieser Entscheidung einer öffentlichen Universität, einem der größten Unternehmensgiganten der Welt einen Doktortitel zu verleihen, und außerstande, Verständnis dafür aufzubringen, wie die Universität auf Tatas Saubermann-Image reinfallen und die dunklere Seite seines riesigen transnationalen Imperiums ausblenden konnte, schrieb ich einen Protestbrief und sammelte Unterschriften von mehreren Kolleg*innen und Studierenden der Fakultät der Geisteswissenschaften. Der Brief wurde auf der Meinungsseite der niederländischen Zeitung *De Volkskrant* veröffentlicht.[3] Bald darauf wurde ich vom Dekan der Fakultät für Wirtschaftswissenschaften kontaktiert und zu einem persönlichen Treffen in sein Büro eingeladen. Dieses Treffen sowie die überwiegende

---

3 Der Brief, war ursprünglich mit dem Titel »Eredoctoraat voor Ratan Tata: applaus voor de nieuwe kleren van de Keizer« (Ehrendoktorwürde für Ratan Tata: Applaus für die neuen Kleider des nackten Kaisers) eingereicht worden, aber die Herausgeber*innen der Volkskrant haben den stärker polarisierenden Titel »Eredoctoraat voor kapitalistische Ratan Tata schaadt geloofwaardigheid van UvA« (Ehrendoktorwürde für Großkapitalist Ratan Tata schadet der Glaubwürdigkeit der UvA) gewählt (Bala 2013).

Mehrheit der Antworten, die ich online erhielt, vermittelten im Wesentlichen eine Botschaft: Als Theaterwissenschaftlerin habe ich keine zertifizierte Qualifikation in Wirtschaftswissenschaften und sollte es daher besser unterlassen, Einwände gegen Entscheidungen zu erheben, die von denjenigen gefällt wurden, die dafür an der Universität besser qualifiziert seien. Mein Protest blieb wirkungslos und die Ehrendoktorwürde wurde mit viel Pathos an Tata verliehen. Nichtsdestotrotz haben die Entwicklungen an der Universität Amsterdam seitdem bestätigt, dass die Macht des Kapitals die höchste Autorität im Management der Universität hält, aber auch, dass ich mit meiner Empörung nicht allein war (Bloois 2016). Wenn ich aus dieser Erfahrung, öffentlich meine Meinung gesagt zu haben, etwas gelernt habe, dann war es die Lektion, dass man aufpassen muss, sich von Bemerkungen wie »one should stay within one's area of expertise and not interfere« nicht zum Schweigen bringen zu lassen. Die Proteste der Jahre 2014 und 2015 im Bungehuis und Maagdenhuis in Amsterdam, die von einer Koalition von Studierenden und Fakultätsmitgliedern aus verschiedenen Disziplinen initiiert wurden, haben gezeigt, wie wichtig es ist, trotz aller Widrigkeiten für den Erhalt der öffentlichen Universität zu kämpfen. Die Dekolonisierung der Universität impliziert in diesem Zusammenhang, dass die grundlegenden Wertesysteme der Universität nicht nur von der Fakultät für Wirtschaftswissenschaften bestimmt werden, sondern Studierende und Wissenschaftler*innen der Kunst- und Geisteswissenschaften gleichermaßen betreffen. Umgekehrt bedeutet die Dekolonisierung der Theaterwissenschaft auch, dass wir uns nicht nur mit Theater als in sich geschlossene Institution und Praxis mit dem alleinigen Zweck der öffentlichen Unterhaltung beschäftigen, sondern dass die Theaterwissenschaft eine Verantwortung als Disziplin gegenüber der Universität und der Gesellschaft trägt. Die Antworten auf meinen Protestbrief zeigten, dass wir alle dazu neigen, als Kontrastfigur zur Bestätigung der Identität anderer zu fungieren bzw. andere in die Position des Amateurs zu verbannen, um uns wiederum als Professionelle zu positionieren (Jackson 2004:28). Indische Studierende der Business School der Amsterdamer Universität äußerten in den sozialen Medien ihre Empörung darüber, dass ich als indische Staatsbürgerin, anstatt stolz darauf zu sein, dass ein indischer Wirtschaftsmagnaten eine Ehrendoktorwürde an einer europäischen Universität erhielt, nicht nur den Ruf eines der wichtigsten Industriellen ruinierte, sondern auch den Ruf Indiens selbst! Dies war ein Moment, um sich der Überschneidung von kolonialen und postkolonialen Nationalismen bewusst zu werden, »contemporary practices of postcolonial and advanced colonial states with capitalist processes

of recolonisation« (Alexander & Mohanty 1997: xxi), eine entscheidende Erkenntnis aus Jahrzehnten intersektional-feministischer Denkpraxis. Diejenigen, die besonders schnell darin sind, auf die unbestreitbaren Vorteile des Kolonialismus und des zeitgenössischen neokolonialen Kapitalismus hinzuweisen, neigen häufig auch dazu, mit deren Verstößen ungeduldig zu sein: Die Vorteile können zweifellos förderlich, sogar wohltätig sein, sie bleiben aber dennoch gewalttätig. Die Dekolonisierung des Wissens zu fordern, bedeutet für mich, die Notwendigkeit zu unterscheiden, wann die Grenzen der Disziplin nützlich sind und wann sie lediglich dazu dienen, den Status Quo von Hierarchien und Hegemonien beizubehalten. Das Versprechen, das Theaterwissenschaft und Performance Studies für mich beinhalten, liegt demnach in dem Gebot des »als ob«, in dem Trainieren der Vorstellungskraft, um nicht nur die Gegenwart verstehen zu können, sondern auch das Gärmittel zu erzeugen, aus dem Wissen, welches noch nicht existiert, wachsen kann (Bala, Gluhovic, Korsberg & Röttger 2017).

Die weltweiten Kämpfe um Dekolonisierung waren nie an dem gleichen Modell des Nationalstaates interessiert. Einige waren in der Tat auffällig gleichgültig gegenüber der Idee der nationalen Souveränität und hinterfragten vielmehr, ob der Prozess der Dekolonisierung überhaupt ein linearer sein könne, der in der erfolgreichen Gründung eines unabhängig bestehenden Staates kulminiert. Ebenso sollte die Dekolonisierung einer Disziplin nicht darauf bestehen, ein Modell fachlicher Souveränität durchzusetzen, das endgültig erreicht werden kann. Mit anderen Worten, während es notwendig ist, die Dekolonisierung der Theaterwissenschaft und Performance Studies anzustreben, müssen wir uns nicht auch zugleich davor hüten, deren Vollendung zu behaupten?

Literatur

Alexander, M.J., und Chandra T. Mohanty. *Feminist genealogies, colonial legacies, democratic futures*. New York: Routledge, 1997.

Bala, Sruti, Milija Gluhovic, Hanna Korsberg und Kati Röttger (Hg.). *International performance research pedagogies: Towards an unconditional discipline?* Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2017.

Bala, Sruti. »Eredoctoraat voor kapitalistische Ratan Tata schaadt geloofwaardigheid van UvA.« *Volkskrant Opinie* (2013, January 7).

Behar, R. *Translated woman: Crossing the border with Esperanza's story*. Boston: Beacon Press, 1993.

Benjamin, Walter. »Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows.« In: Walter Benjamin: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften* 1. Frankfurt/M. 1961.

Bloois, J. de. *In naam van het Maagdenhuis*. Amsterdam: Editie Leesmagazijn, 2016.

Carpenter, F.C. Panel discussion: Dramaturgies of cultural translation. Amsterdam: University of Amsterdam, 2016.

Ferguson, R.A. *The reorder of things: The university and its pedagogies of minority difference*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2012.

Gómez-Peña, Guillermo. *The return of border brujo*. Amsterdam: University of Amsterdam, Department of Theatre Studies, 2012.

Haraway, Donna. »Situated knowledges: The science question in feminism and the privilege of partial perspective.« *Feminist Studies* 14:3 (1988), 575-599.

Hesse-Biber, S.N. *Feminist research practice: A primer* (2nd ed.). London: Sage, 2014.

hooks, bell. *Black looks: Race and representation*. New York: South End Press, 1992.

Jackson, Shannon. *Professing performance: Theatre in the academy from philology to performativity.* Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

McKenzie, John. »Is performance studies imperialist?« *The Drama Review (TDR)* 50:4 (2006), 5-8.

Read-In-Collective. »Read-in documentation«. Utrecht, 2013. Retrieved from read-in.info/about.html

Smith, L.T. *Decolonizing methodologies: Research and indigenous peoples* (Second edition). London: Zed Books, 1999.

Spivak, Gayatri C. *An aesthetic education in the era of globalization.* Cambridge: Harvard University Press, 2012.

Taylor, Diana. *The archive and the repertoire: Performing cultural memory in the Americas*. Durham: Duke University Press, 2003.

Thiong'o, Ngugi wa. »Enactments of power: the politics of performance space.« In: *Penpoints, Gunpoints, and Dreams: Towards a Critical Theory of the Arts and the State in Africa*. Oxford: Clarendon Press, 1998, 37-57.

Thiong'o, Ngugi wa. »Notes towards a performance theory of orature.« *Performance Research* 12:3 (2007), 4-7.

Wenzel, M. »Eichmann, Arendt und das Theater in Jerusalem. Zur Semantik des Theaters in der Rezeption des Eichmann-Prozesses.« *Hannaharendt.net*: Zeitschrift für politisches Denken, 6 (1/2), 2012. Abgerufen von https://www.hannaharendt.net/index.php/han/article/view/61

Williams, Raymond. *Keywords: A Vocabulary of culture and society*. New York (2nd ed.). Oxford: Oxford University Press, 1983.

Ybarra, Patricia. *Performing Conquest: Five Centuries of Theater, History, and Identity in Tlaxcala, Mexico*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2009.

Zarrilli, P.B., et.al (Hg.). *Theatre histories: An introduction* (2nd ed). New York: Routledge, 2010.

Dieser Text ist aus dem Englischen übersetzt und bereits in folgender Version erschienen: Bala, Sruti. »Decolonising Theatre and Performance Studies: Tales from the Classroom«, Tijdschrift Voor Genderstudies *20, no.3 (2017): 333-45.*

Das implizite Publikum
Ein Plädoyer für eine postkoloniale, rassismuskritische Aufführungsanalyse

Joy Kristin Kalu

Ein Interview mit Azadeh Sharifi und Lisa Skwirblies

LS: Lass uns mit einem konkreten Beispiel einsteigen. Du hast 2012 auf die Blackfacing-Skandale mit dem Artikel »On the Myth of Authentic Representation«[1] als eine der ersten und sehr wenigen Theaterwissenschaftlerinnen reagiert. Für mich damals als junge Promotionsstudentin auf der Suche nach kritischen Texten aus unserem Fachbereich zu diesem Thema war der Artikel ausschlaggebend, und ich weiß noch, wie überrascht ich war, dass ansonsten dazu beinahe keine Publikationen aus der deutschsprachigen Theaterwissenschaft zu finden waren. Wie ist dieser Artikel damals entstanden und wie hat sich die Diskussion deiner Meinung nach in der Theaterwissenschaft seitdem entwickelt?

JKK: Der besagte Artikel entstand auf der Basis eines Vortrags, den ich 2012 zuerst bei den Autorentheatertagen am Deutschen Theater, dann erneut im Rahmen eines Symposiums des Foreign Affairs Festivals an den Berliner Festspielen gehalten habe. Ich habe den Artikel später auf Anfrage von Nachtkritik noch einmal ausgearbeitet und erweitert.[2] Aus theaterwissenschaftlicher

1 Kalu, Joy Kristin. »On the Myth of Authentic Representation: Blackface as Reenactment.« *Textures*. Online Platform for Interweaving Performance Cultures. October 29, 2012. https://www.textures-platform.com/?p=2616.

2 Kalu, Joy Kristin. »Dein Blackface ist so langweilig! Was das deutsche Repräsentationstheater von den Nachbarkünsten lernen kann.« *nachtkritik*, November 26, 2014. https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=10271:in-s

Perspektive war es mir ein Anliegen, die rassistischen Dimensionen des Zeichengebrauchs beim Blackfacing herauszuarbeiten, aber auch die Möglichkeit der Resignifikation zu bedenken. Ich habe versucht aufzuzeigen, dass Zeichen immer in ihrem jeweiligen Kontext betrachtet werden müssen und schwarze Farbe in *weißen* Gesichtern nicht automatisch mit einem rassistischen Zeichengebrauch gleichzusetzen ist. In der *weißen* Rezeption wurde dieser Aspekt dann überraschenderweise hervorgehoben. Ich wurde in den folgenden Monaten und Jahren mehrfach zu Artikeln und Vorträgen eingeladen, für die ich diese These schärfen und dabei die rassistische Dimension von Blackfacing relativeren sollte, was politisch nicht mein Interesse war.

Meine Beiträge zur Blackfacing-Debatte stellten einen Wendepunkt in meiner eigenen theaterwissenschaftlichen Arbeit dar, weil ich erstmals öffentlich in gesellschaftspolitische Diskurse eingreifen und sie mitgestalten konnte. Und erstmals konnte ich mir die postkoloniale Theorie, die ich in meinem Studium der Amerikanistik kennengelernt hatte, zunutze machen, um Inszenierungsstrategien in Bezug auf ihre hierarchisierenden Wirkungen zu analysieren. Das Handwerkszeug zu diesen machtkritischen Analysen habe ich leider nicht im Theaterwissenschaftsstudium erlangt. Und abgesehen von eurer wichtigen Arbeit scheinen mir postkoloniale Diskurse und dekoloniale Strategien in der deutschsprachigen Theaterwissenschaft weiterhin unterbelichtet. Das zeigt sich mir unter anderem, weil ich, die ich ja seit inzwischen vier Jahren vor allem am Theater arbeite, nach wie vor regelmäßig Anfragen von Studierenden erhalte, die vergeblich auf der Suche nach informierter Betreuung ihrer rassismuskritisch oder intersektional ausgerichteten Abschlussarbeiten und Dissertationen sind. In absehbarer Zeit ist also mit mehr Expertise zu rechnen, die dann hoffentlich irgendwann auch ihren Weg in die Institutionen finden wird.

AS: In deinem Text »On the Myth of Authentic Representation: Blackface as Reenactment« verweist du auch auf die koloniale Verwobenheit in den Strukturen des deutschen Theaters. Es geht spezifisch um die Inszenierung von Dea Lohers »Unschuld« unter der Regie von Michael Thalheimer, in der es um die Bedeutung von Blackface oder schwarzer Schminke als Mittel der Repräsentation von Schwarzen Menschen in Deutschland geht. Und soweit ich mich erinnern kann, wurde schon in der Tradition der Minstrel Shows die

achen-blackfacing-zwischenruf-zu-einer-andauernden-debatte&catid=101:debatte&Itemid=84

schwarze Schminke verwendet, nämlich das Gesicht umrahmt, so dass die *weiße* Hautfarbe weiterhin sichtbar bleibt, mit übermalten roten Lippen.

JKK: Es schien mir für die Debatte in Deutschland wichtig, auf dem Einfluss der Minstrelsy zu beharren. Das Argument war häufig – und auch am Deutschen Theater –, dass den Theatermacher*innen diese vor allem in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in den USA zu verortende popkulturelle Praxis nicht bekannt sei, darum der Zeichengebrauch bei uns eben nicht in dieser Tradition zu lesen wäre. Es war mir wichtig, darauf hinzuweisen, dass sich die Blackfacing-Praxis bis ins 20. Jahrhundert verbreitet und als kulturelle Referenz auch hier über verschiedene Medien in ein kollektives Unbewusstes eingebrannt hat. Blackfacing-Bezüge tauchen nach wie vor in Filmen, Büchern, Produktwerbungen und auf Verpackungen auf. Auch wenn die Minstrel Show stark mit der Geschichte der US-amerikanischen Sklaverei verbunden, also kein deutsches Phänomen ist, so sind die Stereotypisierungen und Abwertungen, die aus ihr hervorgehen, integraler Bestandteil unserer westlichen kapitalistischen Kultur.

LS: Diesem Argument, dass bestimmte rassifizierende Praktiken auf dem Theater keine Geschichte in Deutschland haben und deshalb nicht rassistisch sind, begegne ich in meiner eigenen Arbeit als Theaterhistorikerin auch sehr häufig. Ich frage mich, ob es neben einer historischen Aufarbeitung der (anhaltenden) Kolonialität des deutschsprachigen Theaters auch anderer Methodologien der Theaterwissenschaft bedarf. Wo siehst du die fruchtbarste Schnittstelle von postkolonialer Theorie und Theaterwissenschaft? Welche analytischen Werkzeuge bräuchten wir z.B. für eine postkoloniale Aufführungsanalyse?

JKK: Einen Ausgangspunkt bildet zweifellos die Kenntnis zentraler Texte und Argumentationen der Postcolonial Studies etwa von Gayatri Spivak, Homi Bhaba oder Edward Said. Für die kritische Analyse von Inszenierungen in *weißen* Mehrheitsgesellschaften kann es zudem nicht schaden, Schlüsseltexte zur Stabilisierung und Verschleierung des *Weißseins* etwa von W.E.B. Du Bois oder Toni Morrison zu kennen. Wenn Verfahren der Ver-Anderung (des *otherings*) und Prozesse fortlaufender Kolonialität einmal verstanden sind, lässt sich auch der Blick für vergleichbare Hierarchisierungen in künstlerischen Zusammenhängen schärfen. Dass die Analysierenden bereit sein müssen, sich mit den Machtdimensionen von Zeichen auseinanderzusetzen, gilt nicht

nur für Aufführungen, sondern, wie du sagst, Lisa, ebenso für Artefakte und andere Quellen. Was von großer Wichtigkeit ist, in meinen Artikeln zum Blackfacing in Bezug auf die besagte Inszenierung von *Unschuld* aber nicht zum Tragen kam, da ich keine Aufführung gesehen, sondern ausschließlich mit einem Video gearbeitet habe, ist die Untersuchung der spezifischen medialen Situation. Es gilt jene Machtrelationen zu analysieren, die sich bei der Aufführung live im Zuschauerraum und auf der Bühne erstrecken. Da spielt natürlich das jeweils gegebene Blickregime eine zentrale Rolle. Es ist unabdingbar zu untersuchen, wer das implizite Publikum ist und wer tatsächlich im Zuschauerraum sitzt. Ist es ein mehrheitlich *weißes* Publikum? Wer ist auf der Bühne in Aktion? Wer verantwortet die Inszenierung? Und was ergeben sich im Aufführungsgeschehen für Blickverhältnisse? Folgen sie kolonialen Logiken der Exotisierung, Abwertung oder Auslieferung, unterwandern sie diese Logiken oder kehren sie sie gar um? Als Ausgangspunkt nehme ich gerne Erika Fischer-Lichtes Theorien zur Aufführungsanalyse. Fischer-Lichte geht von der Medialität, also der spezifischen Situation der Gleichzeitigkeit von Produktion und Rezeption in der Aufführung, aus. Die Zeichenhaftigkeit sowie Dimensionen der Materialität und Verkörperung verortet sie immer in dem jeweiligen Spannungsfeld von Phänomenalität und Bedeutungszuschreibung und bindet sie damit an den Prozess der Wahrnehmung. Ich beziehe mich dabei nicht auf Fischer-Lichtes *Semiotik des Theaters*, sondern auf ihren späteren Aufführungsbegriff,[3] der von einer Ästhetik des Performativen ausgeht und die Semiotik bereits durch die beweglichere Kategorie der Semiotizität ersetzt hat: Bedeutungen sind nicht fix und schon gar nicht in der Inszenierung festgelegt. Vielmehr entstehen sie auf der Basis dessen, was sich im Akt der Wahrnehmung zeigt. Dass die Bedeutungen theatraler Zeichen im Vollzug der Wahrnehmung konstituiert werden, finde ich absolut schlüssig. Dass diese (Be-)Deutungen wie jene Wahrnehmungen, auf denen sie beruhen, von Machtdynamiken durchzogen sind, kommt bei Fischer-Lichte, aber auch in Christel Weilers und Jens Roselts ebenfalls phänomenologisch ausgerichteten Überlegungen zur Aufführungsanalyse zu kurz.[4] Dringend zu ergänzen wäre eine kritische

---

3 Vgl. z.B. Fischer-Lichte, Erika. »Einleitende Thesen zum Aufführungsbegriff.« In: Fischer-Lichte, Erika et.al. (Hg.). *Kunst der Aufführung. Aufführung der Kunst*. Berlin 2004, 11-26.

4 Wie Fischer-Lichte verweisen Weiler und Roselt explizit auf die Subjektivität der Wahrnehmung in aufführungsanalytischen Prozessen. Auch in ihrer Einführung in die Auf-

Reflexion der Wahrnehmungsdimension. Welche Vorannahmen konstituieren das wahrnehmende Subjekt? Wie ist dessen Wahrnehmung geschult? Ist sie darin geübt, Körper mit Behinderung, queere oder Schwarze Körper in ihrer Phänomenalität wahrzunehmen? Oder sind diese Körper automatisch von semiotischen Dimensionen überzogen, die im Auge der Betrachter*in liegen? Ich bin der Ansicht, dass Methoden wie die Aufführungsanalyse, bei denen die eigene Wahrnehmung den Ausgangspunkt bildet, einer Reflexion der eigenen Positionalität bedürfen. Diese muss nicht Teil der entstehenden Texte sein, sie sollte aber die Grundlage der Auseinandersetzung bilden und dort transparent gemacht werden, wo sie relevant wird. Der Prozess der Bedeutungszuschreibung ist auch ein politischer Prozess, insbesondere wenn es um vermeintlich andere Körper geht und sich die Ver-Anderungsverfahren im Blick der Analysierenden ergeben. Das Spannungsfeld zwischen phänomenaler Leiblichkeit und der Verkörperung einer Rollenfigur ist einfach sehr viel komplexer, wenn die Körper nicht der Norm entsprechen. Es sollte selbstverständlich sein, dies zu bedenken. Das gilt für die Analyse jeder Aufführung, aber besonders für Aufführungen, die ein dekoloniales Projekt verfolgen. Da ist es natürlich umso auffälliger, wenn die Analysierenden nicht mit diesen Überlegungen und der resultierenden Selbstreflexion vertraut sind. Resultat ist – wie leider auch oft in Theaterkritiken – eine negative Beurteilung von Aufführungen, weil deren Komplexität im Auge einer Betrachterin, die sich ihres privilegierten Blickes nicht bewusst ist, überhaupt nicht wahrgenommen werden kann.

AS: Vielleicht ist das jetzt der Moment, an dem du auch aus deiner eigenen Praxis als Kuratorin und Dramaturgin erzählen könntest. Es gibt eine Frage, die wir auch an die Künstler*innen stellen, wie sie die Rezeption ihrer Arbeit durch die Theaterkritik, aber auch die Theaterwissenschaft wahrnehmen oder erleben. Und es wäre spannend, wenn Du auch aus deiner Sicht darauf eingehen könntest.

JKK: Ich fange mit den weniger positiven Beispielen an. In den letzten fünf bis acht Jahren war es ein starker Trend, Körper of Color in der Regie *weißer*

---

führungsanalyse bleibt allerdings eine kritische Auseinandersetzung mit resultierenden Machtverhältnissen aus. Vgl. Weiler, Christel und Jens Roselt. *Aufführungsanalyse. Eine Einführung*. Tübingen 2017, 12-17.

Künstler*innen als ultimativ andere, am liebsten als Chöre von Geflüchteten zu inszenieren. Zum Teil wurden hier tatsächlich geflüchtete Menschen eingespannt, dann wieder postmigrantische Menschen oder auch einfach beliebige Deutsche of Color, die Geflüchtete darstellen sollten. Es wurde als Öffnung hin zu mehr Diversität verkauft, dass ver-anderte Körper dann als Expert*innen ihrer Marginalisierungserfahrung auf den Bühnen Platz hatten. Ich glaube, das war der erste Schritt einer vermeintlichen Diversifizierung des deutschen Mainstream-Theaters. Leider hat sich dieser Trend gehalten, wenn auch inzwischen in weniger plakativer Form. Menschen, die nicht der vermeintlichen Norm entsprechen, werden noch immer gern aufgrund ihrer Identitätsmerkmale auf die Bühnen »eingeladen« und sollen über ihre Diskriminierungserfahrungen sprechen. Dieses Vorgehen würde ich insbesondere dem Stadt- und Staatstheaterkontext zuschreiben. Die Freie Szene gestaltet Repräsentationsprozesse zum Glück oft komplexer, nicht zuletzt aufgrund flacherer Hierarchien und der regelmäßigen Koinzidenz von künstlerischer Leitung und Performance.

Als Dramaturgin freue ich mich, dass es inzwischen zahlreiche Künstler*innen of Color, Künstler*innen mit Behinderung und queere Künstler*innen gibt, die in eigener Regie Projekte umsetzen, die sich zum Teil mit machtkritischen Inhalten und Strategien beschäftigen, weil es ihnen ein Anliegen ist, die zum Teil aber auch ganz andere Themen jenseits eigener Identitätsmerkmale und deren Implikationen behandeln. Es entsteht gegenwärtig tatsächlich eine größere Vielfalt an Körperlichkeiten, Perspektiven und Erfahrungen auf den Bühnen. In meiner Arbeit als Kuratorin und Dramaturgin ist es mir ein Anliegen, diese Vielfalt zu erhalten, auszubauen und dabei im Sinne einer Neuen Selbstverständlichkeit[5] vermehrt von Identitätsfragen zu trennen. Inwiefern mein dahin gehendes Engagement in der Programmarbeit als solches wahrgenommen wird, kann ich nicht so recht beurteilen. In Bezug auf Einladungen, mich mit Vorträgen, Texten oder in Diskussionen am Diskurs zum zeitgenössischen Theater zu beteiligen, mache ich leider die ermüdende Erfahrung, vor allem einbezogen zu werden, um über Theater und Rassismus oder auch über antirassistische Strategien im Theater zu sprechen.

5 Der von Tucké Royale geprägte Begriff der Neuen Selbstverständlichkeit läutet eine Ära künstlerischen Schaffens ein, in der wir gemeinsam und solidarisch, dabei jenseits identitätspolitischer Alleinstellungsmerkmale und fern von Anpassungsdruck vorkommen und imaginieren können. Vgl. Royale, Tucké. »Plädoyer für das Ausbüchsen«. *Theater heute* 1/2001, 42-45.

Es wird dann regelmäßig erwartet, dass ich meine Beiträge möglichst persönlich gestalte. Immer identitätspolitisch motiviert und »betroffen« zu sprechen und dies auch den Künstler*innen abzuverlangen strengt an und ist vor allem langweilig. Inzwischen achte ich darauf, meinen weiteren Forschungs- und Programmthemen wie dem Spannungsfeld von Theater und Therapie, Resilienzdiskursen und anderen Fragen der Anwendung von Theater mehr Raum zu geben. Meine Hoffnung ist, dass wir alle langfristig nicht auf identitätspolitische Themen festgelegt werden, sondern auch thematisch breiter aufgestellt künstlerisch und wissenschaftlich arbeiten können.

AS: Ich sehe das ähnlich wie du und glaube doch, dass wir in dem mehrheitlich *weißen* System, in dem wir uns bewegen, nie frei sind, um wirklich unseren eigenen Interessen nachzugehen. Wir sind immer wieder auf die Zuschreibungen und zugesprochenen Identitäten zurückgeworfen. Daher sehe ich die Notwendigkeit der Identitätspolitik nicht nur im Sinne einer strategischen Allianz. Sie ist als Widerstand und Intervention notwendig in *weißen* Räumen, in denen wir uns bewegen. Wir brauchen Community und die gegenseitige Unterstützung, den Moment des Ausatmens und der Entspannung aus der Kampfhaltung, den solche strategischen Allianzen bieten können. Daher verstehe ich deine kuratorische und dramaturgische Arbeit auch als Teil der Tradition von Community-Arbeit. Deine Reihe »Politics of Love«, für mich sehr nah an Jennifer Nash's Auseinandersetzung mit Love Politics, behandelt Themen, die in der queeren, Schwarzen Tradition (in Deutschland) auch oft thematisiert werden. Auch die Gäst*innen deiner Podien nehmen unterschiedliche soziale Positionen ein, aber du schaffst es, diese verschiedenen Positionen miteinander in empathische Verbindung zu setzen. Ich verstehe deinen Ansatz als eine Möglichkeit, die »Verhandlungsräume« zu vergrößern, um einen Dialog zu ermöglichen, sowohl im Theater als auch in der Wissenschaft und dabei eben nicht nur in die Marginalien oder in die Peripherien gedrängt zu werden, sondern tatsächlich ins Zentrum zu gehen bzw. diese zu hinterfragen.

JKK: Es freut mich, dass du das auch so siehst. Wenn es um postkoloniale oder dekoloniale Strategien geht, ist es mir ein Anliegen, auch Diskursräume zu öffnen. Viele Zuschauer*innen bringen die entsprechenden Referenzen nicht mit, haben aber großes Interesse am Austausch. Und natürlich geht es mir auch darum, Communitys Raum zu geben, sich auszutauschen. Es ist schön, wenn beides zusammen stattfinden kann. Viele der Diskurse, Theo-

retiker*innen und Künstler*innen, die mich beeinflussen, kommen aus dem US-amerikanischen Kontext. Ich versuche, entsprechende Gäste einzuladen und mit lokalen Künstler*innen ins Gespräch zu bringen. Bei der zeitgenössischen postkolonialen Theoriebildung, die direkt für die Theaterwissenschaft bzw. Performance Studies relevant ist, sind für mich z.B. Christina Sharpe, Saidiya Hartman und Fred Moten wichtige Quellen. Zwar gehen sie von einer US-amerikanischen Erfahrung aus, die mit dem transatlantischen Sklavenhandel verbunden ist, also einer Erfahrung von Schwarzsein, die sich nicht eins zu eins auf den deutschen Kontext übertragen lässt. Aber ich verstehe die entsprechenden Schriften und Denkbewegungen als eine Einladung zum Weiterdenken. Wie lassen sie sich für unseren Kontext fruchtbar machen? Und wie können wir sie so übersetzen, dass sie sich auf ästhetische Strategien hier übertragen lassen? Und natürlich gibt es auch internationale Künstler*innen hier in Berlin, deren künstlerische Praxis von diesen Theorien inspiriert ist. Ich hoffe, dass diese Impulse sowohl die Theaterwissenschaft als auch die ästhetische Praxis in Deutschland beeinflussen werden. Dabei leitet mich permanent der Versuch, Verbindungen und Verknüpfungen zu schaffen.

LS: Könntest du ein paar konkrete Beispiele geben, wie diese Verknüpfung stattfindet?

JKK: Jaamil Olawa Kosoko, ein Performer und Choreograf nigerianisch-US-amerikanischer Herkunft, war mit seiner Arbeit *Séancers* bei meinem ersten Festival an den Sophiensaelen (*Save your Soul*, 2018) dabei. Mir war es wichtig, auch ein Gespräch mit Jaamil im Programm unterzubringen, um die vielen verschiedenen Einladungen, die seine Arbeit ausspricht – an ein Publikum of Color, ein Schwarzes Publikum, ein *weißes* Publikum, ein queeres Publikum – in all ihren Dimensionen sichtbar zu machen.[6] Das Thema war *Letting go*, also das Loslassen. In unserem Gespräch haben wir ganz unterschiedliche Bezüge zu Verlusterfahrung, zum Trauern und zu Heilung im Rahmen künstlerischer Praxis diskutiert. Da ging es um alltägliche Erfahrungen von Schwarzsein, insbesondere Schwarzer Männlichkeit in *weißen* Mehrheitsgesellschaften, um Erfahrungen von Verlust durch Polizeigewalt, die auch sein

6 Das Gespräch mit Jaamil Olawale Kosoko zum Thema *Letting go* fand im Rahmen der Gesprächsreihe *Politics of Love. Repräsentation in Theater und Gesellschaft* am 7. November 2018 an den Sophiensaelen statt.

eigenes Leben bestimmen, aber auch um transgenerationale Schwarze Verbindung und Unterstützung über die Grenzen von Leben und Tod hinweg. Im Gespräch konnte die große Fülle von Bezügen, die seine Arbeit ausmacht, nachvollziehbar herausgearbeitet werden. Ich hatte das Gefühl, dass es einem deutschsprachigen Publikum ermöglichte, die Unterschiede zum amerikanischen Kontext zu reflektieren und spannende afrofuturistische wie afropessimistische Denker*innen und Theorien zu entdecken.

Ich mache immer wieder die Erfahrung, dass im US-amerikanischen Kontext die Übergänge zwischen Theorie und Praxis viel fließender verlaufen. Dort besteht überhaupt keine Notwendigkeit, sich auf der einen oder anderen Seite zu verorten. Eine vergleichbare Öffnung würde ich mir gerade in Bezug auf postkoloniale Theoriebildung für die Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum wünschen. Ich glaube, dass der in Deutschland vorherrschende Anspruch an die Wissenschaft, sich trennscharf von der Praxis abzusetzen, kontraproduktiv für diese Denkbewegung ist. Spannend finde ich z.B., wie Hartman oder Sharpe das Historische mit dem Biografischen und Fiktionalen verbinden oder wie bei Moten das Schreiben zugleich wissenschaftlich und poetisch sein kann. Jene Hierarchisierungen von Wissen, die unsere vermeintlich neutrale Wissenschaft bestimmen, geraten hier ins Wanken und es öffnen sich produktive Denkräume jenseits einer Fortschreibung kolonialer Logiken, die leider nach wie vor regelmäßig Auseinandersetzungen mit kritischer Kunst bestimmen.

RETURNING THE GAZE

Schwarzes Wissen, *weiße* Sehgewohnheit
Oder »Ich würde mich auch mal über einen fundierten Verriss freuen«

Simone Dede Ayivi

Ein Interview mit Aidan Riebensahm

AR: Liebe Simone, du hast in Hildesheim studiert. Könntest du erzählen, was Gegenstand deiner Ausbildung war, was dort gelehrt wurde bzw. was du dort gelernt hast?

SDA: Ich habe Kulturwissenschaften und ästhetische Praxis auf Diplom studiert mit dem Hauptfach Literatur-Theater-Medien, dem Nebenfach Musik und dem Bezugsfach Politikwissenschaft. Das ist ein interdisziplinärer Studiengang, aber mir haben von Anfang an Bezüge zwischen den Einzelfächern gefehlt. Das Studium war darauf angelegt, dass ich die Verbindung meiner Fächer zueinander selbst herstellen musste. Es hieß immer, wir werden nicht *in* den Künsten ausgebildet, sondern *für* die Künste. Ich glaube, es sollte heißen, dass wir nicht Künstler*innen, sondern Kulturvermittler*innen werden sollten. In meiner Vorstellung vom Regie-Beruf dachte ich, dass ein interdisziplinärer Studiengang der richtige für mich sei, weil es hilfreich ist, in alle Bereiche Einblick zu gewinnen, um besser kollektiv arbeiten zu können und zu wissen, was meine Kolleg*innen mit anderen Expertisen und Schwerpunkten brauchen. Die Vorstellung ging im Studium nicht auf.

AR: Wie gestaltete sich der Einstieg in deine künstlerische Arbeit?

SDA: Ich habe sehr früh neben dem Studium angefangen, eigene Projekte zu machen, und mich in vielen Richtungen ausprobiert. Aus diesen unterschiedlichen Erfahrungen etablierte sich meine künstlerische Praxis. Ich kann im-

mer noch besser Prosatexte für die Bühne fruchtbar machen, als Dramen zu inszenieren. Ich habe auch im Studium schon versucht, Recherche-basiert zu arbeiten. Dass daraus einmal eine Leidenschaft für den künstlerischen Zugriff und mein Arbeitsschwerpunkt werden würde, war mir zu dem Zeitpunkt nicht klar. Ich habe mich sehr schnell mit Kommiliton*innen zusammengetan, und wir haben gemeinsame Projekte gemacht. Ich glaube, dass das eigentlich der Teil meiner Studienzeit war, von dem ich am meisten profitiert und am meisten gelernt habe. Das bedeutete aber auch, dass alles sich in kleinen Künstler*innen-Kreisen bewegte und alle aus der gleichen Schule kamen. Es gab ja in der Kleinstadt Hildesheim keine anderen Theater-Studiengänge. Es gab auch keine Kulturszene, die unabhängig von dem Studiengang funktionierte. Im Grunde war es so, dass ich mir wichtige Inspiration aus Produktionen in Berlin und Hamburg geholt habe, um vor Ort diese in meine eigenen Projekte einfließen zu lassen. Ich war nicht die einzige POC in meinem Studiengang, aber es war ein mehrheitlich *weißer* Studiengang. Das heißt Reibung, Auseinandersetzungen, Themenfindung mit anderen POCs, die auch aus anderen Perspektiven Fragen ans Theater stellen, gab es eigentlich nicht. Das ist jetzt 17 Jahre her, und damals war es nicht so selbstverständlich, dass die wenigen POCs in den akademischen oder künstlerischen Räumen sich miteinander solidarisiert haben. Meine Geschichte ist die einer Vereinzelung, und je höher ich in meiner schulischen und akademischen Ausbildung gekommen bin, desto weniger Schwarze und POCs waren um mich herum. Und wir waren eher mit Assimilierung beschäftigt als mit Solidarität und Community Building.

AR: Wie wird deine künstlerische Arbeit zum Beispiel in Kritiken rezipiert?

SDA: Ich fange mit einem Beispiel an. Es gab eine sehr positive Kritik zu »Queens«, die ich aber mit niemandem teilen wollte. Da war eine Kritikerin offensichtlich angetan von meinem Theaterabend. Sie schrieb unter anderem, dass ich in verschiedene traditionelle afrikanische Trachten schlüpfen würde. Es waren aber afrofuturistische Kostüme mit starken popkulturellen Anlehnungen, also im Grunde das Gegenteil von Trachten. Die Trachten wurden in die Performance hineingelesen. Oft findet eine Re-interpretation meiner Arbeiten durch *weiße* Zuschauer*innen, also auch Kritiker*innen, statt. Und ich weiß, dass einem Schwarzen Publikum diese Fehler nicht unterlaufen. Schwarze Zuschauer*innen würden keine afrikanischen Trachten sehen, weil sie mit einem speziellen Vorwissen in die Vorstellung kommen

und verstehen, dass ich mich bei einer künstlerischen Produktion mit dem Titel »Queens« auf Afrofuturismus beziehe. Wenn es doch ganz viele Anleihen z.B. zum Schwarzen US-amerikanischen feministischen Hip Hop gibt, wieso sollten sie dann die Kostüme als Trachten verstehen? Zuschauer*innen, die meinen Westafrika-Bezug verstehen, sehen, dass das keine Trachten sind, die dort getragen werden. Was ich erklären muss und was für sich stehen kann, ist nur durch eine feine Linie voneinander getrennt. Ich entscheide mich für das Stehenlassen und merke aber, dass der Großteil des Publikums dieses Vorwissen zur Dechiffrierung meiner Arbeit nicht hat. Das ist bei künstlerischen Arbeiten von *weißen* Theatermacher*innen anders. Die Künstler*innen und das Publikum haben dieselbe *weiße* bürgerliche Perspektive. Sie haben die gleichen Bücher gelesen und sind sich einig, was kulturgeschichtlich relevant ist. Aus dieser Verabredung heraus entstehen ästhetische Auseinandersetzungen, und alle wissen, worüber geredet wird. Das Problem ist also, dass viele Kritiker*innen meinen Zugriff auf das Theater und die Gesellschaft gar nicht bewerten können, weil wir nicht eine gemeinsame Basis teilen. Oder anders formuliert: Ich kenne deren Perspektiven, aber sie nicht meine. Ich habe ganz viel *weißes* Wissen und musste mir selbst Quellen für Schwarzes Wissen suchen. Bisher hat noch kein*e Theaterkritiker*in über meine Arbeit geschrieben und sich die Mühe gemacht, Schwarzes Wissen aufzuholen und mit mir auf Augenhöhe über meine Arbeit zu sprechen.

Das ist tatsächlich anders, wenn es um Vorberichte und Porträts geht. Das sind immer mehr POCs und Schwarze Kolleg*innen, die darüber schreiben. In den Medien ist mein Anliegen, was ich vorhabe und warum ich meine Projekte mache, wesentlich präsenter (und differenzierter) als die Auseinandersetzung mit meiner Arbeit. Ich würde mich auch mal über einen fundierten Verriss freuen, dass da mal jemand sagt, ich habe [Audre] Lorde, [Kimberly] Crenshaw und [bell] hooks gelesen und was Frau Ayivi mit der Intersektionalismustheorie und dem Thema Schwarzer Feminismus auf der Bühne macht, ist Müll und nichts Neues. Aber diese Perspektiven bekommen nicht die Möglichkeit, sich in den Diskurs einzubringen.

Interessant ist auch die Frage, von welchem Publikum Theatermacher*innen, Theaterwissenschaftler*innen, aber eben auch Theaterjournalist*innen ausgehen. Oft hieß es in der Theaterkritik, meine Performances wären zu harmonisch, zu politisch korrekt, nicht verstörend oder aufwühlend genug oder würden dem Publikum keinen Spiegel vorhalten. Die Entscheidung, die ich getroffen habe, ist, die Art von Theater zu machen, die ich als Schwarze Zuschauerin sehen will. Was brauche ich, wenn ich meinen Hintern ins Theater

bewege nach einem Tag voller rassistischer Anfeindungen, politischer Arbeit und Gespräche mit Freundinnen und Kolleginnen? Dann brauche ich einen Abend, der mir sagt, wir sind hier, wir haben einen Raum, in dem Schwarze Stimmen gehört werden. Wir beschäftigen uns jetzt mit Dingen, auf die wir Bock haben. Leute, die den ganzen Tag schon nicht in ihrer *comfort zone* sind, sollen bei mir am Abend die Möglichkeit haben, gute politische Unterhaltung zu bekommen. Ich möchte Menschen anbieten, was ich selbst brauche. Ich möchte, dass sie für zwei Stunden die Kampfhaltung verlassen und sich entspannen können. Der Großteil meines Publikums ist den ganzen Tag Rassismus, Sexismus und Queerfeindlichkeit ausgesetzt. Viele machen politische Arbeit oder sind im sozialen Bereich tätig. Sie sind Anfeindungen von Antifeministen und Faschisten ausgesetzt. Sie werden bedroht. Von Vergewaltigungswünschen auf Social Media bis zum NSU 2.0. Das ist nicht das bürgerliche Publikum, dem ich einen Spiegel vorhalten muss, das ich aufwühlen oder verunsichern muss. Diese Menschen erfahren genug Unsicherheit in ihrem Alltag. Und hier komme ich zurück zu der Frage: Für wen schreibt der Theaterjournalismus? Theaterjournalismus imaginiert weiter dieses *weiße* bürgerliche Publikum. Ich stelle mir bei meinen Stücken ein Publikum vor, das eigentlich schon aufgeregt und ein bisschen irritiert ins Theater hineingeht, weil es genau weiß, dass die Struktur und dieses Gebäude eigentlich nicht für es gemacht sind. Weil sie schon Rassismus-Erfahrungen im Theater gemacht haben oder die Erfahrung, dort angestarrt zu werden. Diesem Publikum will ich erst einmal sagen: Du kannst hier sein, und du kannst hier eine gute Erfahrung machen, und bitte komm wieder.

AR: Ich würde gern abschließend den Blick auf die Theaterwissenschaft richten. Welche Debatten und Diskurse finden dort statt, die für dich und deine künstlerische Arbeit relevant sind? Wie wird deine Arbeit in der deutschen Theaterwissenschaft rezipiert?

SDA: Ich kenne wissenschaftliche Auseinandersetzungen über meine Arbeiten nur aus den USA. Von Schwarzen US-amerikanischen Germanist*innen, die sich bewusst mit Schwarzen Perspektiven in der deutschen Sprache beschäftigen. Ich war überrascht, als ich zum Podiumsgespräch auf eine Konferenz eingeladen wurde und in jedem zweiten Vortrag über meine Arbeit gesprochen wurde. Auf der Konferenz »Staging Blackness«, organisiert von Priscilla Layne und Lily Tonker-Erg, wurde über meine künstlerische Arbeit, über meine ästhetischen Zugriffe, über meinen dramaturgischen

Aufbau, über meine Textauswahl etc. diskutiert und dies mit dem Wissen über Schwarze Theaterproduktionen. Ich habe mich aber auch seit einigen Jahren nicht mehr mit der deutschen Theaterwissenschaft beschäftigt, weil ich weder als Künstlerin noch als Zuschauerin angesprochen werde. Ich vertraue darauf, dass die Theaterwissenschaft diverser wird. Und das liegt nicht daran, dass diejenigen, die sie jetzt hauptsächlich noch betreiben, sich den Themen öffnen, sondern dass diejenigen, die in Zukunft in diesem Feld arbeiten, die Veränderungen hereinbringen werden. Das ist ein Vertrauen in den demografischen Wandel und dass viele es schaffen werden, Zugang zu solchen Studiengängen wie der Theaterwissenschaft zu erhalten. Und ich habe tatsächlich auch Vertrauen in meine Arbeit und die Arbeit, die ganz viele Schwarze Kulturschaffende mit mir, neben mir und vor mir gemacht haben. Ich könnte nicht künstlerisch arbeiten ohne die Denker*innen und Theoretiker*innen von ADEFRA, die im geisteswissenschaftlichen Bereich die Diskurse überhaupt so weit vorangebracht haben. Und ich vertraue darauf, dass meine Generation von Schwarzen Akademiker*innen und Kulturschaffenden weitere »Diskurs-Türen« aufstößt, die das, was sie untersuchen, attraktiv für Menschen macht, die unsere Perspektiven teilen. Ganz lange war es für viele keine richtige Entscheidung, ob sie bewusst mit Schwarzem Wissen und Schwarzen Bezügen arbeiten wollen oder nicht. Da sehe ich Veränderung. Erst wenn die Reibungen an einer *weißen* Mehrheitsgesellschaft abgeklungen sind, können wir auch untereinander kontroverser über Theater diskutieren. Und ich glaube auch, dass *weiße* Theaterwissenschaftler*innen der Zukunft es dann gewohnt sind, in einem Feld zu arbeiten, in dem sie nicht die Mehrheit bilden, sondern dass sie ein Theater, das von Schwarzen Künstler*innen gemacht wird, dechiffrieren können. Eine Institution kann sich nicht ändern, und Menschen ändern sich nur bedingt, aber es kommen immer neue Theaterwissenschaftler*innen dazu, und die können es schaffen, die Perspektiven zu erweitern. Aber hauptsächlich glaube ich eben daran, dass wir mehr werden und dadurch die bestehende Hegemonie aufgelöst werden kann. Punkt.

Weißsein sichtbar machen
Von Bewusstseinsschärfung und Blickpolitiken

Joana Tischkau

Ein Interview mit Aidan Riebensahm

AR: Liebe Joana, du arbeitest als Choreografin und Performerin. Zuletzt hast du im »Deutschen Museum für Schwarze Unterhaltung und Black Music« an der Seite von Anta Helena Recke und in Zusammenarbeit mit Frieder Blume und Elisabeth Hampe den sichtbarsten Bereich Schwarzer Menschen in Deutschland archiviert. Deine Arbeiten erwidern und erweitern einen *weißen*, deutschen Blick auf Schwarzsein. Welche informellen, aber auch institutionellen Stationen hast du in deinem beruflichen Werdegang und deiner Ausbildung durchschritten?

JT: Ich bin mit Mitte Zwanzig nach England gegangen und habe mich dort in den BA Studiengang »Dance, Theatre and Professional Practice« in Coventry eingeschrieben. Es war ein sehr kleiner Studiengang mit nur sechs Studierenden in unserem Jahrgang. Ziel des Studiums war es, interdisziplinär zu arbeiten mit Tanz und Choreografie als Grundlage. Theoretisch habe ich mich mit feministischen Künstler*innen auseinandergesetzt, die ihre Tanzpraktik durch autoethnografische Texte reflektiert haben, und darüber auch meine Bachelorarbeit geschrieben. Eine Frage, die mich umgetrieben hat, war: Wie kann ich die Tatsache, dass Wissensproduktion nicht entkontextualisiert werden kann, in die künstlerische Arbeit an einer Performance einfließen lassen?

AR: Könntest du etwas über deinen Einstieg in deine jetzige Theaterarbeit erzählen? Wie kam es dazu? Wie viel davon hat mit deiner künstlerischen Ausbildung zu tun?

JT: Die Beschäftigung mit autoethnografischen Methoden hat tatsächlich dazu geführt, dass ich mich viel mehr mit mir selbst auseinandergesetzt habe. Bei einer Autoethnografie geht es darum, persönliche Erfahrungen zu beschreiben, sie systematisch zu analysieren, um Aussagen über die eigene sozio-politische und kulturelle Positionierung zu machen. In England habe ich als Schwarze deutsche Person gemerkt, dass Schwarze Menschen viel sichtbarer sind als in Deutschland. Ich habe aber auch gemerkt, dass ich mich zwar wohler fühle, weil ich nicht ständig *geothered* werde, aber andererseits wurde auch viel auf mich als Deutsche projiziert. Britische Kolonialgeschichte und auch der sogenannte »Windrush«, der viele Schwarze Menschen aus der Karibik nach Großbritannien gebracht hat, sind Teile des kollektiven Bewusstseins. Es gibt einen Konsens darüber, dass eine Diversität von Schwarzen Identitäten in Großbritannien lebt. Aber mit vielen Erwartungen und Ideen von Schwarzsein, die mir dort begegnet sind, konnte ich mich nicht identifizieren. Obwohl geteilte Rassismuserfahrungen ein verbindendes Element waren, wusste ich, dass diese spezifische Geschichte nicht meine ist. Ich habe mich dann verstärkt mit meiner eigenen Identität auseinandergesetzt und in den Übungen fürs Studium nur Solo-Performances gemacht. Nach dem BA-Studium habe ich ein Masterstudium in Gießen begonnen. Dort war ich sehr beeinflusst von Bojana Kunsts Bezugnahme auf feministische Theorien. Zu postkolonialer Theorie gab es damals noch wenig, und ich bin dafür oft in Seminare der Anglistik gegangen. Weitere wichtige Einflüsse waren ein szenisches Projekt mit Vaginal Davis und ihrer Praxis des Terrorist Drag sowie die Arbeiten von Antonia Baehr. Ihr Humor und die Tatsache, dass Baehr fast nur mit Frauen* arbeitet, vor allem queere Personen und Butches, haben mich inspiriert. Sie hat aus einem Selbstverständnis heraus ein queer-feministisches Referenzsystem gebaut, ohne dieses zur Verhandlung stellen zu müssen. Damit macht sie eine Setzung, die mich inspiriert hat, mein eigenes Referenzsystem zu hinterfragen: Was passiert, wenn ich meine eigenen Wahrnehmungen, meine Erfahrungswelt als Referenzsystem ernst nehme und mich dem gängigen Kanon komplett verwehre durch eine Art von radikaler Subjektivität? Wie kann ich aus diesem spezifischen Referenzsystem herausarbeiten?

AR: Deine Gedanken zu eigenen Referenzsystemen laden ein, über die Rezeption deiner Arbeit zu sprechen. Kannst du Beispiele journalistischer Arbeit nennen, in denen du das Gefühl hattest, deine Arbeit wird besonders gut verstanden oder aber auch missverstanden?

JT: Ich kann mich an eine Situation erinnern, in der »PLAYBLACK« in der TAZ besprochen wurde und der Journalist behauptete, dass es zwar eine clevere Rückschau sei, aber meine Intention der Performance ihm nicht deutlich wäre. Er beanstandete, dass ich mich nicht klar genug positioniere zu der Frage, ob die (bloße) Benennung der Differenz zwischen Schwarz und *weiß* schon rassistisch sei. Für ihn ging das Spiel mit diesen konstruierten Kategorien nicht auf, weil ich und Annedore Antrie als Schwarze Frauen das Schwarzsein überzeugender verkörpern würden als die *weiße* Performerin Clara Reiner. Dabei spielen Geschlecht, Alter sowie soziale Klasse in der Performance ebenfalls eine große Rolle, die in dieser Rezension nicht erwähnt werden. Wie würde man hier eine authentische Performance beurteilen? Hier hat die Rezeption wieder ganz viel mit dem Referenzsystem zu tun. Was macht für ihn, den Journalisten, die Glaubwürdigkeit einer Schwarzen Performance aus? Sind die Vorlagen, an denen sich orientiert wird, extrem homogen und limitiert? Ich glaube, das Problem liegt viel eher bei den Zuschauenden und deren Sehgewohnheiten als bei unseren repräsentativen Spielmöglichkeiten. Ich kann nur die Komplexität dieser Strukturen aufzeigen oder in welchem absurden identitätspolitischen »Wellenbad« ich mich als Schwarze Person in Deutschland wiederfinde. Mich interessiert, wie ich den Zuschauenden eine intersektionale Lesart anbieten kann. Ich sehe in der Rezension der TAZ auch ein Begehren, das »Rassismusthema« endlich zu lösen. Es gibt diese Vorstellung bei *weißen* Personen, dass Antirassismus eine Praxis ist, die einmal erlernt, immer wieder anwendbar wird. Aber genau so funktioniert es eben nicht. Das ist mehr wie Geige spielen, man muss jeden Tag üben. Oder wie Geige spielen, und du bekommst jeden Tag eine neue Geige und einen neuen Bogen. Bei den Vorstellungen der Performance »Being Pink Ain't Easy« in München und Brüssel haben einige Schwarze queere Männer starke Kritik an der kulturellen Aneignung geübt, die ich in dem Theaterstück thematisiere und die vom *weißen* Performer Rudi Natterer verkörpert wird. Sie wollten wissen, warum ich etwas wiederhole, was Eminem oder andere *weiße* Rapper und Musiker zuvor bereits gemacht haben. Im Publikumsgespräch in Brüssel waren zwanzig Menschen, die alle wütend auf mich waren. Warum mache ich nicht ein Theaterstück über meine Erfahrung als Schwarze Person in Deutschland? Warum mache ich ein Theaterstück über *weiße* Männer? Ich mache ein Theaterstück über *weiße* Männer, weil *weiße* Männer Teil meiner Lebensrealität sind. Die Figur auf der Bühne ist an realen Personen orientiert, die mir in meinem Leben sehr oft begegnet sind: dieser *weiße* Mann, der Schwarzsein begehrt, der Schwarz sein möchte, der sich die Performance Schwarzer Menschen aneig-

net. Das ist keine Figur, die mir nur im Fernsehen begegnet, sondern auch im realen Leben, und eine Figur, mit der ich auch sehr schmerzhafte Erfahrungen gemacht habe. Diese Männer haben mich objektiviert und fetischisiert. Diese Erfahrung war Teil der Ausgangsfrage meiner Inszenierung. Außerdem geht es darum, die Absurdität *weißer* Fragilität und auch des vermeintlichen Verlustes und der Schmerzen, die mit dem Absagen der eigenen Privilegien einhergehen, aufzuzeigen. Ich wollte auch den Kulturimperialismus der USA hinsichtlich seiner vermeintlich universellen Ausdrucksformen für das Trauma Schwarzer Personen befragen. Mein Anspruch ist einen lokalen und zeitlich spezifischen Ausdruck für diese Schmerzerfahrungen zu finden.

AR: Die Performance »Being Pink Ain't Easy« erzählt viel darüber, wie *whiteness* gesehen wird. Es erzählt von *Weißsein* als die vermeintliche Abwesenheit von Eigenschaften. Und damit geht auch die Abwesenheit einer Positionierung einher. Das passiert, wenn ein *weißer* Deutscher ein Attentat in Hanau begeht und dann *weiße* Menschen denken, das hätte nichts mit ihnen zu tun. Das ist die Kehrseite der Theorie, dass jeder Schwarze Körper mit einem Trauma beschrieben ist; jeder *weiße* Körper ist mit der Ausübung von Gewalt beschrieben.

JT: Beim Publikumsgespräch wurde mir vorgeworfen, dass ich mich überhaupt mit *Weißsein* beschäftige. Die geäußerte Kritik folgte der Logik, dass ich als Schwarze Künstlerin mich mit Schwarzsein auseinandersetzen und eine künstlerische Arbeit schaffen muss, die *empowernd* ist. »Du musst etwas machen, was für uns ist.« Aber meine Herangehensweise ist dieses »uns« in Frage zu stellen. Natürlich gibt es eine strategische und politische Notwendigkeit für ein »wir«. Trotzdem glaube ich an die Möglichkeit, dass eine Schwarze Künstlerin einen *weißen* Performer auf der Bühne inszenieren kann, um zu hinterfragen, welche historischen Kontinuitäten des Erzählens, Zeigens und Deutens dadurch unterbrochen werden. Darin liegt ja auch die Verweigerung, mich wieder selbst auf die Bühne zu stellen. Warum kann das nicht auch eine *weiße* Figur erzählen, wenn ich die Autorin dessen bin? Es geht auch darum, den *weißen* Körper mit bestimmten Attributen zu belegen und die Art, wie sich Gewalt und Macht in *weißen* Körpern manifestieren, sichtbar zu machen. Leider schaffen das die meisten Arbeiten nicht, mich eingeschlossen. *Weiße* Künstler*innen schaffen das auch nicht.

AR: Es ist »uns« wahrscheinlich nicht möglich, eine künstlerische Arbeit zu schaffen, die alle Schwarzen Menschen überzeugt. Das hat nicht mal *Black Panther* geschafft, also warum sollte eine Theaterarbeit das leisten können?

JT: Weil es dieses kollektive Verständnis von Schwarzsein, ein universelles Verständnis, nicht gibt, kann das auch nicht klappen. Was in meiner Macht als Theaterschaffende steht, ist dem Publikum diese Prozesse vor Augen zu halten und aufzuzeigen, mit welchen Blickpolitiken sie sozialisiert sind. Als Theaterschaffende kann ich Menschen – insbesondere in Deutschland – in ihrer vermeintlichen Farbenblindheit herausfordern, sie damit konfrontieren, dass es sich um eine *weiße* Person handelt, die eine Schwarze Person spielt, ohne dabei in Blackface zu sein. Das macht die Performance subtiler. Ich habe eine interessante Beschreibung für den Status vieler *Weißer* gehört, die ihre Kompliz*innenschaft in der Aufrechterhaltung *weißer* Vorherrschaft nicht anerkennen wollen: Deficiency of Consciousness, also ein Bewusstseinsdefizit. Ich finde es spannend, darüber nachzudenken, welche choreografischen, metaphorischen und performativen Räume ich aufmachen kann, die zu einer Bewusstseinsschärfung führen würden.

AR: Richten wir den Blick noch einmal zurück auf die Theaterwissenschaft. Wir sind uns 2018 an der Universität Hildesheim begegnet, du warst als Lehrkraft tätig und ich noch im Studium. Welchen Einfluss haben theoretische Ansätze und theaterwissenschaftliche Forschung auf deine Praxis und deine Arbeiten?

JT: In Gießen kommt man da ja gar nicht daran vorbei. Ich habe während meines Studiums in Gießen sehr viel gelesen und die Theorien, mit denen ich mich beschäftigt habe, haben auch meine Arbeit beeinflusst. Feministische Diskurse haben meist ein ineinandergreifendes Verständnis von Praxis und Theorie, wie bei Sara Ahmed, die Theorie nicht nur als abstraktes Gedankenkonstrukt versteht, sondern immer schon als im Austausch mit den eigenen Praktiken und Lebensrealitäten. Die Idee der Intersektionalität kommt ja auch aus der Artikulation der eigenen Erfahrung. Deswegen finde ich auch bell hooks so interessant. Sie analysiert mediale Produkte, Filme, Musikvideos, popkulturelle Phänomene, bei denen ich nachvollziehen kann, worüber sie spricht, weil ich sie mir in dem Moment anschauen kann.

AR: Deine theoretischen Bezüge finden jenseits von einem Kanon deutschsprachiger Universitäten statt. Wenn ich dir die Frage stellen würde, welche Debatten und Diskurse in der deutschsprachigen Theaterwissenschaft derzeit fehlen, scheint mir, dass du diese bereits aufgezeigt hast, dass du dir von Anfang an andere Referenzen gesucht hast. Stimmt das?

JT: Einige der Künstler*innen, die ich wirklich sehr verehre, Adrian Piper, Coco Fusco, William L. Pope, haben wir auch im Studium besprochen. Ich habe immer versucht herauszufinden, wie mein Verhältnis zu ihnen ist. Wo sprechen mich ihre Theorien an? Kann ich das Geschriebene auf meine eigene Lebensrealität anwenden? Ich glaube, im deutschen akademischen Kontext fehlt eine ernsthafte Auseinandersetzung mit popkulturellen Phänomenen und alternativen Praktiken der Wissensproduktion sowie die vielbeschworene Verbindung von Theorie und Praxis. Vieles von dem, was theoretisch besprochen wird, wird auf der praktischen Ebene nicht umgesetzt. Theaterwissenschaft ist immer noch ein *weißes* Feld und fast ein »Luxus-Studiengang«, zumindest war es das während meiner Studienzeit. Die Studierendenschaft war sehr homogen, und es fehlte die Erkenntnis, dass es eine rein kognitive Verarbeitung von Rassismus nicht geben kann, dass daran immer emotionale, körperliche Reaktionen geknüpft sind.

AR: Das ist vielleicht auch typisch für die deutsche Wissenschaftstradition, die behauptet, losgelöst von Affekten zu funktionieren. Im Grunde geht es um das Unsichtbarmachen von *weißen* Affekten.

JT: Und deswegen sind *weiße* Affekte so ein ergiebiger Untersuchungsgegenstand. Weil es sie vermeintlich nicht gibt. People of Color haben den Vorteil, Expert*innen des Lesens und der Interpretation dieser zu sein, auch wenn man das nicht artikulieren kann. Das ist, was dann für mich im Theater interessant ist. Was wäre, wenn wir alle darin trainiert wären, mit diesem Wissen auch zu agieren und es anzuwenden und damit cleverer umzugehen? Ich glaube, dann würden wir eine bessere Welt schaffen.

Von Bindestrichen, Intersektionen und Empowerment
Ein Plädoyer für ein stärkeres Bewusstsein von Zusammenhängen

Olivia Hyunsin Kim

Ein Interview mit Aidan Riebensahm

AR: Hyunsin, du arbeitest als Choreografin, Tänzerin, Dozentin und Kuratorin und setzt dabei einen intersektional-feministischen sowie postkolonialen Fokus auf deine Auseinandersetzung mit stereotypen Erwartungshaltungen. Für die transformativen Prozesse von *Othering in Empowerment* wurde deinem Kollektiv ddanddarakim dafür 2019 der Amadeo-Antonio-Preis verliehen. Welche institutionellen und informellen Stationen hast du in deinem Ausbildungsweg durchschritten? Was war Gegenstand deiner Ausbildung und was hat dir gefehlt?

OHK: Ich wurde teils in Südkorea und teils in Deutschland ausgebildet. Mein Interesse am Theater und an den darstellenden Künsten kam vor allem aus der koreanischen Diaspora und aus den verschiedenen selbst-organisierten Theaterstücken, bei denen meine Mutter Regie führte. Später hatte ich dann den Wunsch, Schauspielerin zu werden. In Südkorea habe ich Germanistik und Politikwissenschaften studiert und viel in der Off-Performance Szene gearbeitet. Wir waren dort eine sehr durchmischte Gruppe mit Koreaner*innen, Kyopo (Menschen, die im Ausland geboren und aufgewachsen sind) und »Expats«. Wir haben dort zusammen Performance-Projekte und Festivals gemacht, und dann bin ich nach Berlin gekommen, um Schauspiel zu studieren. Aber bei den Vorsprechen wurde mir gesagt, ich sei schon zu alt und passe nicht ins »Profil«, weil ich asiatisch-deutsch bin und sie nur sehr wenige People of Color aufnehmen oder auch nur bestimmte Typen. Das wurde

mir während der Vorstellungsgespräche mehrmals klargemacht. Ich bin dann stattdessen in die Tanzszene reingerutscht, die sich offener anfühlte, weniger identitätsgebunden und weniger von Stereotypen bestimmt. Später habe ich mich an verschiedenen Institutionen für ein Masterstudium beworben, ohne die Institutionen wirklich zu kennen. Am ersten Tag im *Master of Choreography and Performance* in Gießen habe ich mein Interesse an dem Thema Identität, bzw. wie Identitäten kategorisiert werden, geäußert. Eine Masterstudentin aus dem zweiten Jahr erwiderte, sie hoffe, dass ich nicht in ein »Opferschema« hineinfallen würde. Diese Aussage hat mich noch eine ganze Weile begleitet, also die Art und Weise, wie *weiße* Personen den Umgang von Personen of Color mit Fragen von Identität beurteilen. Für diese wird das schnell auf die Rolle des Opfers reduziert. Was ich oft in Projekten gespürt habe, ist, dass ich trotz meiner »deutschen« Sozialisierung häufig »das Internationale« darstellen sollte, aufgrund meines Aussehens, meines Namens oder weil ich teilweise in Korea studiert habe. Im Studium oder von Festivalkurator*innen wurde oft von mir verlangt, dass ich »internationaler« sein solle, dass ich »asiatische« Elemente in meine Stücke einbauen solle. Ich hätte mir mehr Differenziertheit von den Lehrenden als auch von den Studierenden in Gießen gewünscht. Es gab dort unausgesprochen eine bestimmte ästhetische Vorstellung, die »erlaubt« war, und wer diese nicht befolgt hat, war »uncool«. Wenn ich mich für nicht-westliche Kunstformen interessierte, wurde das als altmodische, ethnische, traditionelle Kunst empfunden. Ich habe in meiner Professorin Bojana Kunst, die aus ihrer eigenen Erfahrung als slowenische Wissenschaftlerin mit der Exotisierung des ehemaligen Ostblocks konfrontiert war, eine verständnisvolle Lehrende vorgefunden.

AR: Im Anschluss hieran würde ich dir gerne ein paar Fragen zur Rezeption deiner künstlerischen Arbeit stellen. Was sind deine Erfahrungen mit Theaterkritik? Gibt es Beispiele, in denen die Auseinandersetzung mit deiner künstlerischen Arbeit als differenziert oder missverständlich stattgefunden hat?

OHK: *E*s gibt eine klare Entwicklung sowohl in Bezug auf die Themen, mit denen ich mich beschäftigte, als auch, wie darüber geschrieben wird. Als ich mein Abschlussstück bei den Tanztagen in den Sophiensælen Berlin präsentiert habe, wurde von »der Koreanerin« geschrieben. Mir ging es aber um eine sogenannte Bindestrich-Identität, *hyphenated identity*, also das Dazwischen-Sein. Einige Journalist*innen haben absurde stereotypisierende Fragen ge-

stellt. Also Fragen, die mit der Zuschreibung als eine ostasiatisch gelesene Frau einhergehen und nichts mit meiner künstlerischen Arbeit zu tun haben. Ich bin mir sicher, dass meine *weißen* Kolleg*innen solche Fragen nicht gestellt bekommen. In den letzten zwei Jahren gab es aber ein stärkeres Bewusstsein für postkoloniale und postmigrantische Themen. Ich fühle mich dadurch von der Theaterkritik auch besser verstanden, aber es kommt auch ganz stark auf den Hintergrund der Journalist*innen an, ob sie selber auch eine Marginalisierung erleben oder nicht. Ich erinnere mich noch an einen Videokommentar von einer *weißen* männlichen Person, die sagte, dass es in meinen Stücken um sehr viele (zu viele) Themen ginge: um Postkolonialismus, Identität, Intersektionalität, Feminismus und um das Queersein. Er hat nicht verstanden, dass diese Themen alle in einer unauflöslichen Verbindung zueinanderstehen.

AR: Wie blickt die Theaterwissenschaft auf deine Arbeit? Und welche wissenschaftlichen Debatten und Diskurse sind für dein Arbeiten relevant?

OHK: Mir fehlt es oft an Sensibilität in den Theaterkritiken bezüglich meiner Performances. Sensibilität, wenn es um etwas Subtiles geht, wie z.B. subtiler Rassismus, der tagtäglich stattfindet. In Gesprächen ist diese Sensibilität oft eher möglich, vor allem mit einem Publikum, in dem viele Personen mit eigener Rassismuserfahrung sitzen. Ich habe von dem »Trend« zum Postkolonialismus in der Kunst profitiert. Als dieser »Trend« anfing, war ich in meinem letzten Studienjahr in Gießen und habe sehr viel mitnehmen können, weil es verschiedene Symposien gab und sich plötzlich verschiedene Festivals und Universitäten mit dem Kolonialen und dem Postkolonialen beschäftigt haben. Auf der anderen Seite erinnere ich mich auch noch, dass eine Kuratorin in einem Kurs sagte: »In Land A gibt es nichts zu sehen. Ich habe mir dort alle Festivals angeschaut, es gibt dort nichts zu sehen. Deswegen solltet ihr für ein Festival besser keine Künstler*innen aus dem Land A einladen«. Nun ist Land A aber ein großes Land. Es war in diesem Fall Indien, aber es hätte auch ein anderes Land im globalen Süden sein können. Diese Ignoranz ist höchst problematisch. Aber es gibt auch ein aufkommendes Bewusstsein, das auf die jahrzehntelange Arbeit von Aktivist*innen und Künstler*innen zurückzuführen ist. Ich beobachte, dass es in Deutschland in der Kunst und Wissenschaft beliebt ist, Menschen aus dem Ausland einzuladen, um kritisch und divers zu wirken, während die eigene Position (Struktur und Institution) nicht hinterfragt wird. Diese Diskurse um Rassismus werden dann auf »das

Internationale« verlagert, wo rassistische Diskriminierung institutionell anders verort- und benennbar ist. Dann macht es den Eindruck, als ob diese Probleme an den Universitäten in Deutschland nicht bestehen würden. Es ist wichtig, die eigenen Strukturen zu befragen. Damit wird erkennbar, wie viel Aufholbedarf es im Künstlerischen als auch im Wissenschaftlichen gibt. Oft passiert es nämlich, dass Festivals, die sich mit dem Thema Postkolonialismus beschäftigen, nur an der Oberfläche kratzen und schon gar nicht mit der Kolonialität ihrer eigenen Strukturen.

AR: Was für Veränderungen stehen denn jenseits der Oberfläche an?

OHK: Sara Ahmed sagt, dass man diese Fragen leben muss. Das kann man nicht so einfach abhaken. Wichtig ist auf die Strukturen zu schauen, wie Künstler*innen überhaupt eingeladen werden. Gerade bei Veranstaltungen zu Postkolonialismus und Rassismus werden Künstler*innen mit Rassismuserfahrungen oft als *Token* eingeladen. Das finde ich problematisch. Für mich als Künstlerin ist das eine große Frage, wie ich mich zu diesen Einladungen positioniere. Es *ist* wichtig, dass Betroffene eingeladen werden und über das Thema sprechen können, aber dabei kann es nicht stehen bleiben. Was erhofft sich diese Institution von meiner Anwesenheit, was will diese im Anschluss damit machen? Was erhofft sich das hauptsächlich *weiße* Publikum? Gibt es Kontinuität und Nachhaltigkeit? Ich will auch nicht nur auf das eine Thema Rassismus reduziert werden, weil ich mich mit sehr vielen verschiedenen Themen beschäftige. Da verfolgt mich wieder dieser Kommentar vom Beginn meines Master-Studiums: »Ich hoffe, dass du nicht in dieses Opferschema fällst.« Es geht so schnell, dass man als rassifizierte Person darauf reduziert wird. Uns Künstler*innen oder Wissenschaftler*innen mit Marginalisierungserfahrung wird oft Komplexität abgesprochen. Auch innerhalb einer marginalisierten Community gibt es ja sehr verschiedene Erfahrungen. Das wird schnell übersehen. Stattdessen werde ich oft zur Repräsentantin gemacht, die für alle in der *Community* sprechen soll.

AR: Hast du Visionen für eine Theaterwissenschaft der Zukunft?

OHK: Es muss eine stärkere und differenzierte Reflexion stattfinden. Darüber, was überhaupt gelehrt wird, und darüber, wie das Wissen positioniert oder verortet wird. In Deutschland muss nicht nur der westeuropäische Kanon hinterfragt werden, sondern auch, warum dieser so lange als universelles

Wissen an den Universitäten hochgehalten wird. Die Universitäten wollen sehr gerne international sein, internationale Studierende anziehen, um Diversität und Internationalität darstellen zu können, aber es gibt viel zu wenig nachhaltigen Austausch zwischen den internationalen und deutschen Studierenden. Es wird nur von einer Seite verlangt, dass man sich integriert, während die andere Seite nichts leistet. In dem Studiengang, in dem ich studiert habe, besteht weder Interesse an den mitgebrachten Traditionen, von denen gelernt werden könnte, noch ein Interesse an der Benennung und Verortung des zeitgenössischen Tanzes, dessen Einflüsse aus Afrika, Südamerika und Asien stammen. Wenn auf internationalen Festivals Theaterstücke oder Performances aus nicht-westlichen Ländern gezeigt werden, wirkt das oft exotisierend. Das Sehen muss trainiert werden und es bedarf eines Überdenkens, wie über diese geschrieben wird, ohne auf Begriffe wie »Folklore« oder »altmodisch« zu rekurrieren und ohne auf stereotypisierende Aussagen wie »in Indien gibt es nichts zu sehen« zurückzufallen. Es muss auch ein stärkeres Bewusstsein von Zusammenhängen geben, ein intersektionales Denken.

ALLYSHIP UND SELBSTPOSITIONIERUNG

»Doing the Work«
Experiences of a *white* Early Career Researcher and Assistant Lecturer in the UK Higher Education Sector

Ann-Christine Simke

> Many statements of solidarity have noted that »there is more work to do.« We urge you to consider that the »work« required is not only generating a list of actions, but an accountability of how and when these actions are delivered and to what effect. Most importantly »the work« requires a fundamental reexamination of the racist values that shape our fields. Otherwise, these statements amount to no more than performances of solidarity and apology — and, as theatre, performance, and dance scholars, you should be most aware of the limits of such performativity as empty gestures. (Revolution or Nothing 2020)

In this text, I reflect on my position, positionality and experience as a *white*, cis-female, German early career academic[1]and what »doing the work« might mean to me. I studied at undergraduate and post-graduate taught level in Germany and at postgraduate research level in the UK, and I have been living and working in the UK since 2012. During this time, the discourse on race, decolonization and a reflection on decolonial approaches to research and teaching has, thankfully, increased, due to the continuous work by Black and Global Majority[2] activists, authors, artists and thinkers. However, this in-

1 To disclose my positionality more fully, I also identify as heterosexual, able bodied and middle class. I was brought up Catholic but I do not practice any faith. At the time of writing, I am 36 years old.

2 Rejecting the abbreviation BAME (Black, Asian and Minority Ethnic), at the time of their writing still officially used in the UK, and recognizing the problematic nature of any labelling practice, the group puts forward the term Black and Global Majority attempting at »signaling a political, collective and positive identification, so that we are not categorized in relation to whiteness.« (Revolution or Nothing 2020). I will follow

crease is incremental and, as the urgent appeal in the above quote of this text reminds us, this increase is not enough.

The paragraph above is taken from an open letter to UK Theatre, Dance and Performance Studies published in August 2020 on the independent publishing platform *medium.com* and entitled »White Colleague Listen!*«. In this urgent appeal, a group of Black and Global Majority academics and students, working and studying in the UK, are voicing their critique of the institutionally racist UK Higher Education sector and give personal accounts of their lived experiences of overt and everyday racist incidents and microaggressions in the specific field of Theatre, Dance and Performance Studies in the UK.

While acknowledging the recent upsurge of panel discussions around questions of race and decolonization in Theatre, Dance and Performance Studies, their critique highlights failings in long-term institutional changes as well as the lack of fundamental changes in attitude by their *white*peers. They point out: the persisting and overwhelmingly *white*make-up of university departments, boards of representative organizations, editorial boards, journal editors, panels and conference keynotes; the wide-spread, persisting adherence and favouring of *white*Eurocentric epistemologies and colonial research methods; the shirking away from focusing on discussions on race by pointing to tokenistic (and often short-term) diversification of staff teams and curricula or the co-optation of the term intersectionality (to address variously gender, sexuality, class or disability); the lack of racial literacy and competence by *white*peers relying on Black and Global Majority colleagues' emotional and intellectual labour, the lack of engagement with and understanding of and support with the UK visa and immigration system and its impact on Black and Global majority researchers' careers; and the lack of resources made available by departments to structurally change their institutions and curricula and undertake active antiracist and decolonial work.

Indeed, the emphasis of this open letter lies on »doing the work«, which the authors understand to be a specific practice of complicity, friendship and collegiality rather than a lip-service performance of allyship. This active work encompasses identifying and recognizing barriers and dismantling *white*supremacist structures, a reconceptualization of the foundational theories, texts and thinkers of the discipline and a questioning of the system of

this suggestion and will use the term Black and Global Majority or person of colour throughout the chapter.

academic validations through REF, TEF and KEF[3] which make invisible already marginalized epistemes. It also requires an effort to decentre *whiteness*both (and this is crucial) through a long-term diversification of curricula and a reflection and expansion on racially literate scholarship and antiracist teaching pedagogy.

Reading this open letter had a lasting impact on me as a *white* teacher and colleague to Black and Global majority students and peers. On the one hand, it confirmed and made crystal clear to me that my active role in the undoing of *white*supremacist and racist structures in my field was required. On the other hand, it had me thinking more carefully about the specific possibilities and challenges that this work poses to me at the stage of my professional career and the position I inhabit in the system as a *white*European person. How can I contribute to this antiracist and decolonial work – both on an individual and on a structural level? As an early career researcher in the UK higher education system, occupying mostly roles such as Teaching Assistant, Assistant Lecturer or Affiliated Lecturer, I currently have limited opportunities to exert influence on a higher management level – I do not sit on interview panels, I do not allocate funds, and (as I am hired for teaching-only posts) I do not even »count« (yet) for assessment and validation frameworks such as REF. However, as someone hired in zero-hours or fixed term, teaching-only roles, I do come into contact with a high volume of students. From first year to honours and Master students, from lectures to seminars to dissertation supervisions – a large number of students have had sustained teaching contact with me over recent years.[4] Before the pandemic, I also regularly visited conferences

---

3 REF (Research Excellence Framework), TEF (Teaching Excellence Framework), and KEF (Knowledge Exchange Framework) are systems used to assess, measure and rank the quality, output and efficiency of participating HE institutions in the UK in relation to research, teaching and knowledge-exchange initiatives. These validating systems impose a hierarchy of value on research methodologies, knowledge distribution and research productivity. They are thus perpetuating neoliberal, capitalist values that characterize the economic business model of Higher Education in the UK.

4 Only counting weekly teaching formats, in which students and lecturer engage in sustained conversations (leaving out team-taught lecture formats), I have taught seminars with around 600 participants overall over the last 5 academic years despite never having had more than a fractional fixed-term or zero-hours employment contract or a combination of the two (moving between ca. 0.4 and 0.6 part-time employment). (Please note that this number does not account for the actual number of students which will be lower as some students will have had more than one seminar with me.) This number shows the high amount of sustained teaching contact and supports

in the UK, came into contact with Black and Global Majority peers and, of course, I still embark on publication projects. Active allyship and self-education in relation to racial literacy as well as an increased understanding of the institutional barriers created for my peers and students as well as sharing this knowledge, decentring *whiteness*and creating awareness of institutional racism within subsequent generations of students are work I can and must do.

In the UK, this work is now more necessary than ever. The *Rhodes Must Fall*as well as the *Black Lives Matter* movement resonated strongly with younger generations of pupils and students in the UK. Calls for a decolonization of institutions as well as curricula were issued and the institutional nature of racism discussed and criticized. The Conservative UK government under Boris Johnson reacted to this social justice movement by forming a Commission on Race and Ethnic Disparities in the UK whose report was published in March 2021. In this, the authors not only discount the influence of structural and institutional racism in the UK, instead locating the roots of inequalities in other factors such as class and the lack of supportive family structures, they also refute the need for a decolonization of educational curricula and label this approach as negative:

> The ›Making of Modern Britain‹ teaching resource is our response to negative calls for ›decolonising‹ the curriculum. Neither the banning of White authors or token expressions of Black achievement will help to broaden young minds. We have argued against bringing down statues, instead, we want all children to reclaim their British heritage. (Commission on Race and Ethnic Disparities 2021:8)

This government-sanctioned backlash to the recent BLM protests has garnered manifold highly strong criticisms from Black and Global Majority and *white*scholars whose work was quoted out of context to serve a pre-approved outcome (Quinn and Parveen 2021). However, this report will most likely be

---

the argument that teaching assistants and assistant lecturers have a potentially strong and lasting impact on students' academic development and experiences. The reliance of the sector on fractional and casual contracts is emphasized and criticized continuously by unions such as the University and College Union, see for example: University and College Union (2018) *Precarious education: how much university teaching is being delivered by hourly-paid academics?* Available at: https://www.ucu.org.uk/media/9258/Precarious-education-how-much-university-teaching-is-being-delivered-by-hourly-paid-academics-Feb-18/pdf/HP_uni_teaching_March_2018.pdf (accessed: 6.4.2021).

used as a basis for the introduction of new policies that will potentially increase rather than decrease structural inequalities in a variety of sectors.

These recent developments have thrown into relief the stakes that are involved in a continuous, antiracist teaching and research practice within the UK Higher Education and other sectors. It is important not to get side-tracked by what is increasingly emerging as a fabricated culture war instigated by the UK government and serving the purpose of fuelling endless circular debates, employing straw man arguments and thus delaying the implementation of antiracist and decolonial policies and practices which have been identified as necessary by several studies in recent years (Bhambra et al. 2018; Arday and Mirza 2018).

Therefore, the overarching question I am pursuing in this chapter is how I can contribute to the ongoing antiracist and decolonial work? To this end, I have decided to assess my educational academic formation as well as my current academic practice. I will look back to my years studying Theatre Studies in Germany and engage with some examples of teaching content and course assignments that had me grappling with the entanglements of good intentions and glaring oversights. What has shaped my thinking about race and decolonization throughout my academic studies? Where have been gaps and omissions? How were those omissions inscribed into the discourse of the discipline? How am I addressing these harmful oversights now as a *white*academic within pervasively *white*UK institutions?

I have re-read my personal archive of essay assignments, course descriptions and reading lists from my own student years. These documents help me trace my educational development and reveal structural exclusions as well as an individual lack of awareness. The descriptions of my often well-meaning but sometimes unwitting lack of competence vis-à-vis racialized, racist and colonial language are not, and this is important to me, used as a cathartic exercise. Nor are they meant to put blame on individual lecturers that did not »give« me the theoretical and academic tools I would have needed to address the issues I did not see or clearly wanted to engage with while still lacking argumentative or investigative finesse and self-critical awareness of my positionality. Rather, these examples highlight the institutional and structural omissions and exclusions that are imbedded in our discipline and thus amount to a *white* supremacist gatekeeping and perpetuation of processes of racist othering and the firm centring of *white* perspectives.

Working on Rethinking the Foundations

Winter 2005 and Summer 2006 – I am an eager first year Theatre Studies student learning about the specific materiality of performance, its ephemerality and the difference between *Inszenierung* (production as conceptual mise-en-scène) and *Aufführung* (performance as event), which is particularly stressed in the German-speaking foundational studies of the Theatre Studies discipline. Erika Fischer Lichte's study *Ästhetik des Performativen* (2004)[5] is our introductory volume into Theatre Studies and the focus of the first introductory lecture series and tutorials. I am soon comfortable with concepts such as performativity and performance, the idea of an autopoietic feedback loop between audience and spectators, and the distinction between the semiotic and phenomenal body of the actor. I also attend a first year seminar on performance analysis in which we are regularly writing memory protocols of our specific experiences as audience members. The writing about the live event and the reflection of our experience of and at the same time contribution to the live event is trained through these exercises.

Reading through my assessments of that time reveals a keen interest in the body on stage – both in my memory protocols as well as in my performance analyses, I am trying to make sense of the relationship between phenomenal and semiotic bodies. What is conspicuously absent in these early student writings however, is any kind of observation on race, ethnicity or racialized performance, despite my interest in bodies on stage. This is, on the one hand, a testament to the overwhelmingly *white* casting structures within ensemble structures as well as within Germany's independent performance scene. I do, after all, heed the advice of my professors and tutors and go to the theatre whenever I can – working my way through Berlin's repertoires and seeing a great variety of performances, collecting leporellos and theatre programmes and compiling my very own theatre-going archive. On the other hand, this lack of racial awareness and the invisibility of *whiteness* in my writing points to the absence of theoretical and discursive tools I have at my disposal at this stage of my academic development.

Skip ahead a couple of years and I find myself lucky having snatched a spot on a seminar dedicated to theatre reviewing, held by a prolific *white* theatre critic. Again, there is a lot of going to the theatre involved; a lot of watching

---

5 The English title is: Fischer-Lichte, E. (2008) *Transformative Power of Performance. A New Aesthetics*. Translated from German by Saskya Iris Jain. London: Routledge.

and writing about theatre. In this setting, however, an analysis and description is dedicated to making value judgements on a performance and, ideally, entertain your readership. The writing exercises and assessments throughout the semester culminate in the publication of several reviews written by seminar participants on the then emerging and now established and influential independent, German-speaking online reviewing platform *nachtkritik.de*.[6] I choose to write about a solo-performance in which a *white* male performer portrays different characters living in Berlin, who are unhappy with their daily lives yet lack the drive or tools to break their routines. I seem wholly unperturbed by the fact that the *white* performer indicates his shift into a Turkish-German greengrocer by donning a black moustache. Rather, I praise his ability to use »wenige Mittel und Gesten« (scarce materials and gestures) (Simke 2007) to portray the characters movingly and humorously. I fail to notice the problematic nature of this racialized performance and the hegemonic power structures inherent to this casting choice. My understanding of racism at this point is not structural and since the portrayal of the character is sympathetic and does not seem derogatory to me, I do not recognize the problem. The review is published without further discussions or amendments.

Theatre scholar of colour Angela Pao observes in her study *No Safe Spaces. Re-casting Race, Ethnicity and Nationality in American Theatre* (2010:27) that influential semiotic studies of the 1970s and 1980s in Europe by white scholars such as Keir Elam, Patrice Pavis, Erika Fischer-Lichte or Anne Ubersfeld etc. do not mention or discuss issues of race in relation to how an actor's body might signify in performance. Equally, another look through Erika Fischer-Lichte's *Ästhetik des Performativen* (2004), a foundational text for us as students at the time, confirms a lack of discussion on how race might complicate and interfere with the negotiation of semiotic and phenomenal bodies. Indeed, writing about the specific challenges that emerge from what she calls »non-traditional casting«, Pao explains:

> Forcing spectators to become aware of the concrete materiality of the actor's body rather than leaving them free to focus on the illusion of the character's physical and psychological qualities therefore does not merely require a re-encoding of the signifying functions assigned directly to the actor; any such shift instigates a realignment that traverses the entire semiotic system

6 As far as I can find out, these reviews are no longer available in the nachtkritik.de archive. I used my own archived documents to access the review.

of a production. This is what happens when nontraditional casting magnifies the effects of the paradoxical relationship between actor and character (2010:28).

It is clear, therefore, that the specific ontology of acting, as detailed by Fischer-Lichte in her distinction between semiotic and phenomenal body requires urgent attention to race and performances of race as well as politics of casting as Angela Pao and other Black and Global Majority scholars such as Brandi Wilkins Catanese (2011) and Ayanna Thompson (2006), to name just a few, have written about in detail. However, the pervasive state of normative *whiteness* in the casting and make-up of theatre companies in 20th century European theatre made it possible for the above-mentioned texts to contain such clear omissions. In this way, both the theatre industry and the academy mutually uphold and reinforce the invisible norm of *whiteness*.[7]

Who is Doing The Work?

Throughout my undergraduate studies, I engaged with playwrights such as Shakespeare and Heiner Müller – both canonical authors in German-speaking Theatre Studies and theatre repertoires. In my undergraduate and later in my postgraduate studies, I frequently returned to Müller's work. I was fascinated by Müller's strong use of language and particularly interested in his Shakespeare adaptations. As valuable as the seminars and assessment exercises were, I would again like to trace some gaps in my engagement with these authors. This is an attempt to show how casually these omissions are overlooked and thus are bearing evidence to the pervasiveness of structural *white* innocence and invisibility which obfuscates a complex discussion of race and decoloniality and ultimately leads to a marginalization of Black and Global Majority thought and scholarship. It is an exercise into the shortcomings of my own thinking that might be helpful as an example for other white scholars

7 In recent years, edited collections such as *Re/produktionsmaschine Kunst. Kategorisierungen des Körpers in den Darstellenden Künsten* (Kreuder, Koban and Voss 2017) and *Neue Methoden der Theaterwissenschaft* (Wihstutz and Hoesch 2020) have started to acknowledge and address these omissions and asked to which extend the field of German-speaking Theatre Studies has to assess its epistemological and methodological foundations.

in trying to understand and analyse their own formative educational experiences.

In the summer of 2010, a couple of semesters into my Master's degree, I had developed an interest in postcolonial theory. In my seminar »Reading Heiner Müller Today«, I was interested in applying postcolonial theory to his Shakespeare adaptation *Anatomie Titus Fall of Rome – Ein Shakespearekommentar*, a reworking of one of Shakespeare's most brutal and violent plays, *Titus Andronicus*, featuring the villainous Black character Aaron. Tracing the development of my critical engagement with postcolonial thought from a position of colour-blindness and obliviousness to race in 2007 – what anti-racism trainer Tupoka Ogette refers to as living in »Happyland« (Ogette 2017) – through to this emerging interest evidenced by my choice of essay topic in 2010, I have to ask myself: What had happened?

A few years before, I had spent two semesters abroad in France, where I had attended a seminar on postcolonial drama held by Romuald Fonkoua, the first and only Black lecturer I had throughout my taught degrees[8]. He introduced me to the anticolonial work of Frantz Fanon as well as the founders of the francophone Négritude movement, Martinican poet and politician Aimé Césaire and Senegalese poet and politician Léopold Sédar Senghor. This was an eye-opening experience – a true »threshold concept« (Meyer and Land 2006) learning experience in pedagogical terms. It shifted the lens through which I looked at artistic and academic work and impacted my *Weltbild*. It laid the foundations for further self-driven study and a more specialized selection of seminars in my following Master's curriculum.

Additionally, the visit to the theatre festival *Theaterformen* in Braunschweig in June 2010, which featured the theme »Presence of The Colonial Past – Afrika auf Europas Bühnen« and presented performances as well as a series of academic talks and provocations, sharpened my interest in this topic. More precisely, similarly to my experience studying in France, it was the presence and work of Black and Global Majority artists and scholars that lent this engagement urgency, actuality and social and political complexity. Performers such as Boyzie Cekwana and Faustin Linyekula problematized the performance of Blackness and Africanness in front of a majority *white* German audience. Writers and scholars such as Grada Kilomba and Kien Nghi Ha challenged apo-

8 At Freie Universität Berlin, Université Marc Bloch in Strasbourg and University of Glasgow.

logetic narratives of the relative insignificance of Germany's colonial endeavour in Africa (Ha 2011) and spoke about the existence of everyday racism in Germany (Kilomba 2010). The unsettling nature of this complex learning experience for the white-majority audience and some of the student groups that attended the festival (me included) is palpable in the carefully worded reflective accounts of the festival visit that were later published in a festival reader (Festival Theaterformen 2010) that served as a documentation of the festival's events and discussions. The presence of Black and Global majority artists made the pervasive *whiteness* of and the legacies of colonial thought in the German theatre and academic landscape visible and brought with it feelings of discomfort and insecurity. Knowledge or the absence thereof was questioned. Tentative attempts to analyse performances replaced confident analyses. Epistemological frameworks started to shift away from the *white*, European centre.

For Example: Working on Müller

Motivated by my studies in France as well as the above-detailed experiences, I bring my interest in postcolonial theory into my Müller seminar and propose a reading of the Black character Aaron in Müller's play *Anatomie Titus* through a lens of postcolonial thought, as developed by Fanon and Césaire. To be brief on this, my argument goes something like this: While the Shakespeare version of the villainous black character can be read as »a textbook illustration for early modern stereotypes of blackness« (Loomba 2002:76), Müller's reworking of the play shows his interest in the Global South and its revolutionary potential. Müller's stark, racialized language – replete with the N-word which appears countless times throughout the text and which I do not abbreviate in my quotes – imitates the discursive strategies of the poetic movement of the Négritude and characterizes Aaron as an anticolonial activist and revolutionary. Müller, so I conclude, criticizes the neo-colonial order of the world of the 1980s by adapting the Black, African character Aaron into a villain, who flips the derogatory language that likens him to an animal and devil into an empowering strategy and becomes an adversary to the imperial Romans (i.e. Europeans) in the play.

Looking at this piece of writing ten years later, I recognize, despite my best intentions, a problematic conflation of contexts and positionalities that should have been discussed at the time, and, ideally, pointed out in feedback

to this assessment. After all, Müller was not an African or Afro-Caribbean author who had experienced or whose ancestors had experienced slavery or colonialism or, indeed, racism. He was a *white*, East-German author who wrote in a *white*-majority German context and was and still is received by a *white*-majority German audience in a *white*-majority German theatre landscape that more often than not casts *white* actors as the Black character Aaron. In the conclusion of the essay, I do admit that I am unsure of how to deal with the ubiquitous and problematic use of the N-word in a contemporary German context. I fail to see, however, how simply stating the problematic nature of something without actively enacting alternatives does not change anything. Instead, I receive a high mark without any feedback (no feedback, simply a mark for assessments is at that time the norm during my studies) and move on.

This procedure at the time is, sadly, not surprising as the contemporary discourse on Heiner Müller's work does not critically assess the use of the N-word within Müller's oeuvre either. Indeed, Müller himself famously stated about his identity within Germany: »I am an N-word« (Hörnigk 1997:255). In the common Müller reception, this statement was understood to have emerged from an attempt to show solidarity. Frank Hörnigk writes:

> Müller speaks for them all – with the attitude of solidarity for the oppressed and victims – and with the disgust for their oppressors but also with the disgust for his own role within this violent relationship, in which he is only a privileged spectator of this violence – and therefore has become himself a writing-machine, who is standing and writing on both sides of the front (Hörnigk 1997:256, my translation).

However, what is being overlooked in this exegesis of Müller's words is the fact that the act of speaking for and the use of derogatory language – no matter the intention – constitute *white*, Eurocentric, hegemonial epistemic and semantic violence in return. This observation does not discount Müller's continuous engagement with and hope for the potential of anticolonial insurgencies in the Global South, proven by texts such as his play *The Mission* as well as his speech *Shakespeare A Difference*. In fact, Müller's adaptation is *both* a productive critique and expression of solidarity with the Global South *and* a problematic appropriation of racialized language that is insensitive to its context and needs to be called out and worked through.

However, the German scholarship on Heiner Müller is prevalently *white* and the problematization of the use of the N-word is regularly ignored or

evaded. The *Heiner Müller Handbook* for instance, a volume of more than 500 pages, features only a brief account of a problematization of Müller's appropriation of Blackness by Indigenous Australian director Brion Syron (Lehmann and Primavesi 2002:362). Other, more substantial critical references to his use of the derogatory term are lacking.[9] This absence of a critical discourse is sadly not surprising as only recently, the German BIPoC Network dedicated to representing and supporting Black, Indigenous and People of Colour within the German-speaking theatre landscape reacted to an increase in reports about discriminatory and racialized language within German-speaking theatres by issuing an urgent call to abolish the use of the N-word by *white* people and introduce robust structures of anti-racism training for all employees (BIPoC Netzwerk 2021). Even in 2021, the recognition of the epistemic violence inherent to racialized and racist language still requires sustained anti-racist lobbying and activism.

My Work

A look into my archived writings from a decade or more ago has revealed several shortcomings that I am currently grappling with in my own work as a teacher in Higher Education in the UK. Therefore, questions I ask myself when I am engaging with students in a *white*-majority classroom are: Are students able to situate race within their understanding of theatre history and theory? Are they racially literate and understand their own positionality within discourses of race? Have I sufficiently marked my position as a *white*, middle-class, cisgender, female, heterosexual lecturer? Is there space for a critical reflection on *whiteness* and the unmarked position of this racial category and its accompanying phenomenon white fragility? What do I need to do to make

9 Incidentally, this absence of problematization of race is similarly prevalent in the instrumentalization of Brecht's theory and application of the estrangement technique to justify incidences of the racist practice of blackface on German stages. This was painfully brought to the fore in the German debate on the use of blackface in 2012 (Sieg 2012). In her study *Ethnic Drag* (2002) white scholar Katrin Sieg deconstructs this argument by examining how »Brecht's writing is shaped by historically specific conceptualizations of race and their blind spots« (p. 59). Her analysis of how Brecht's concept of race escapes historicization and instead is »relegated to the natural realm« (p. 64) serves as a warning to anyone who might try to apologize the practice of Blackface by uncritically pointing towards Brecht's racially undertheorized technique.

these discussions happen? Am I providing a safe space for having uncomfortable discussions about race? Who feels safe in this environment, who might not and why? Do I listen enough? Do I challenge enough? Do I challenge myself enough? What plays am I reading with my course, what authors are we engaging with? Do I actively reflect on canon formation with students? What about theory? Do I actively encourage them to engage with Black and Global Majority authors and scholarship? This list can be extended almost indefinitely…

In 2019 when I was teaching at Glasgow University, I had the opportunity to create and deliver the course *Decolonising the Canon*. The seminar consisted of 9 *white*, female-identifying and 1 white, male-identifying student who engaged with seminal postcolonial theorists and authors of the 20th century such as Edward Said, Homi Baba, Gayatri Spivak, Frantz Fanon, Aimé Césaire, Ama Ata Aidoo, Wole Soyinka and many more. They readily embraced the reading list and always came prepared to the seminar. However, as Wuetherick (2011) posits, postcolonialism as a threshold concept often takes students several courses and levels to fully grasp. Therefore, I built explicitly on what students had already learned in the first years of their degree by discussing the curriculum and different approaches with my colleagues and building reflections and references to previously learned content into my course. It was as much about learning new content as it was about applying new frameworks of thought to already acquired knowledge, to disturb, unsettle and re-centre educational givens.

I started out with a teacher-centred approach and structured my sessions with an initial lecture covering key ideas and subsequent discussions of the key texts in small groups. While students were engaged and interested in the topic from the start, I noticed that the majority remained in »a suspended state in which understanding approximates to a kind of mimicry or lack of authenticity« (Land and Meyer 2006:16). This was often paired with an intense feeling of inadequacy and fear of failure that seemed to stem from a need to perform well academically for me, their teacher. I started changing the structure of my sessions and asked students increasingly to take charge from the beginning, identifying and writing key words from the texts on whiteboards and subsequently discussing them in small groups and feeding back to their peers. The overall atmosphere changed from a narrow discussion of the presented concepts to a free-flowing creative discussion with students taking responsibility for explaining their understanding of specific ideas to their peers. Of course, there were still a few students who expressed frus-

tration at what they perceived as dense and challenging theoretical texts and troublesome concepts in postcolonial theory. In the later weeks of the course, I encouraged students to find visual or physical metaphors for aspects of these concepts that they could then present to their peers and later transform into writing again. While not all students responded to this task with enthusiasm, several students found creative and surprising ways of exploring their learning experience. Thus the focus started to shift away from the need to find answers in theoretical texts that could be understood and filed away to the awareness that the shift in perspective is always unfinished and needs continuous work and can also be located in our bodies and in relations we have with other people in the space.

Real enthusiasm started to become palpable when students were asked to curate a hypothetical theatre festival about postcolonial thought and decolonial curation connected to the city of Glasgow – the city they were studying in, a city that is deeply connected to the imperial slave trade. The moment the theoretical discussions in the seminar became connected to their surrounding city scape and students felt implicated in shaping the engagement with their environment, they accepted this responsibility and relished the agency in formulating suggestions for the future. The applied element, despite its hypothetical nature, introduced a sense of urgency and commitment that I had rarely come across before and it was a hopeful experience listening to their presentations.

Some Conclusions I Draw

My own educational experience as a *white* student in Germany was a pleasurable one. I do acknowledge that the plethora of seminars on theory, aesthetics and historiography helped me and my (mostly white) peers develop skills in critical thinking and doing and set us up for a lifelong learning journey. However, German-speaking Theatre Studies despite its attentiveness to e.g. politics, bodies, institutions and subversive performances only slowly discovered the need to discuss racialized performance traditions and repertoires, to develop new terminologies and problematize analytic frameworks and to direct its critical attention to the formation and make-up of its field and its inherent exclusions and omissions. Working within the UK academic Theatre and Performance Studies sector with its (arguably marginally) closer attention to issues of race and class has made it possible for me to identify these gaps

more clearly. However, and this is very important to notice, the situation in the UK is far from ideal, as the introduction to this text has shown. While theoretical frameworks and terminologies engaging with race and performance are more readily available in Anglo-Saxon scholarship, the UK Higher Education sector, especially in the field of Performance Studies, is still pervasively white and in need of structural reform. This should be kept in mind as a warning to current developments in the German-speaking field of Theatre Studies. While calls for racially aware and decolonial curricula are currently voiced and in some cases acted upon, structural change needs sustained action and commitment.

And so I want to close this chapter by putting forward a few suggestions of my own, informed by my own teaching practice and the above reflections on my own experiences of being a student in Germany. It goes without saying that these suggestions are all already contained in the larger points brought forward in the open letter by Black and Global Majority students and academics in the UK. My aim is not to correct or amend. I simply tasked myself with looking closely at micro-examples of teaching and study practice that reveal harmful gaps and oversights which I should work towards undoing. This personal list is a to-do list and a reminder to myself where to start and, more importantly, how to continue.

1. The engagement with race and colonial legacies in the Higher Education system should be part of every introductory course in Theatre Studies. Rather than through specialized seminars that render this engagement optional, there is a requirement to normalize an awareness of race and a literacy in critical *whiteness* no matter what the topic. *White* perspectives need to be consistently made visible and need to be decentred. Calls for colour-blind approaches need to be continuously rejected.
2. Reading and examination lists need to be extended and foundational texts of the discipline need to be rethought, added to or reconceptualized when showing theoretical and methodological omissions that lead to the invisible norm of *whiteness* and lack of analytical tools to deal with aspects of race and racism.
3. Teaching needs pedagogical reflection. Formative feedback, oral or written, is an invaluable element of the teacher-student relationship. Learning is not always text-based. We need to share a space and inhabit it together – that is part of teaching and, incidentally, should be part of research.

4. More Black and Global Majority researchers and teachers are needed in the discipline. Their work and ideas need to be clearly referenced and given credit. Non-Western approaches to scholarship and research needs to be unquestioningly validated and applied.
5. I (and other *white* scholars) need to join the continuous antiracist work already undertaken by Black and Global Majority colleagues.
6. Lastly, we should see students as accomplices not adversaries in the efforts to decolonize Theatre Studies. We should make clear that their contribution in this discussion counts and that they have real agency in changing the culture around them – both on campus and in their communities.

Literatur

Arday, J. und Mirza, H. S. (Hg.). *Dismantling Race in Higher Education. Racism, Whiteness and Decolonising the Academy*. Palgrave Macmillan, 2018. doi:10.1007/978-3-319-60261-5.

Bhambra, G.K., Gebrial D. and Nişancıoğlu, K. (Hg.). *Decolonising the University*. London: Pluto Press, 2018.

BIPoC-Netzwerk. *N-Wort Stoppen*. 2021. Available at: https://ensemble-netzwerk.de/bipocnw/about/n-wort-stoppen/ (Accessed 6 April 2021).

Commission on Race and Ethnic Disparities. *The Report*. 2021. Available at: https://assets.publishing.service.gov.uk/government/uploads/system/uploads/attachment_data/file/974507/20210331_-_CRED_Report_-_FINAL_-_Web_Accessible.pdf (accessed 4 April 2021).

Festival Theaterformen (Hg.). *Presence of Colonial Past – a reader on the focus of the Theaterformen Festival in Braunschweig 2010*. 2011. Available at: https://issuu.com/festivaltheaterformen/docs/pcp-onlinepub-englisch (accessed 6 April 2021).

Fischer-Lichte, Erike. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt: Suhrkamp, 2004.

Ha, K. Nghi. »Decolonizing Germany.« In: Festival Theaterformen (Hg.). *Presence of Colonial Past – a reader on the focus of the Theaterformen Festival in Braunschweig 2010*. 2011. Available at: https://issuu.com/festivaltheaterformen/docs/pcp-onlinepub-englisch (accessed 6 April 2021), pp. 47-56.

Hörnigk, F. »Heiner Müller: Seine Liebe heißt Sasportas – und sein Schmerz.« In: Röttger, K. and Roeder-Zerndt, M. (Hg.). *Theater im Schutt der Systeme: Dokumentation einer Begegnung zwischen dem Cono Sur und Deutschland*. Frankfurt a.M.: Vervuert, 1997, 255-69.

Kilomba, Grada. *Plantation Memories. Episodes of Everyday Racism*. 2nd edn. Münster: Unrast, 2010.

Kreuder, F. and Koban, E. and Voss, H. (Hg.). *Re/produktionsmaschine Kunst. Kategorisierungen des Körpers in den Darstellenden Künsten*. Bielefeld: Transcript, 2017.

Lehmann, H.-T., Primavesi, P. (Hg.). *Heiner Müller Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, Weimer: Metzler, 2002.

Loomba, A. *Shakespeare, Race and Colonialism*. New York: Oxford University Press, 2002.

Meyer, J. and Land, R. *Overcoming Barriers to Student Understanding: Threshold Concepts and Troublesome Knowledge*. London: Routledge, 2006.

Müller, H. *Anatomie Titus Fall of Rome Ein Shakespearekommentar*. In: Hörnigk, F. (Hg.) *Heiner Müller Werke 5. Die Stücke 3*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2002.

Ogette, T. *exit RACISM – rassissmuskritisch denken lernen*. Münster: Unrast, 2017.

Pao, A. C. *No Safe Spaces. Re-casting Race, Ethnicity and Nationality in American Theatre*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2010.

Quinn, B. and Parveen, N. »Historian David Olusoga joins academic criticism of No 10's race report«, *Guardian*, 2 April 2021. Available at: https://www.theguardian.com/world/2021/apr/02/historian-and-hundreds-of-academics-attack-no-10s-race-report (Accessed 7 April 2021).

Revolution or Nothing. *White Colleague Listen!* An Open Letter to UK Theatre, Dance and Performance Studies*. 2020. Available at: https://medium.com/@revolutionornothing/white-colleague-listen-2d098d6a4a5d (Accessed: 3 April 2021).

Sieg, Katrin. »Race, Guilt and Innocence: Facing Blackfacing in Contemporary German Theater.« *German Studies Review* 38:1 (2015), 117-34.

Sieg, Katrin. *Ethnic Drag: Performing Race, Nation, Sexuality in West Germany*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2002.

Simke, Ann-Christin. »Der Mann im Spiegel«, *Nachtkritik.de*, 2007, no longer available online, document from private archive.

Thompson, A. *Colorblind Shakespeare: New Perspectives on Race and Performance*. London; New York: Routledge, 2006.

University and College Union. *Precarious education: how much university teaching is being delivered by hourly-paid academics?* 2018. Available at: https://www.ucu.org.uk/media/9258/Precarious-education-how-much-university-teaching-is-being-delivered-by-hourly-paid-academics-Feb-18/pdf/HP_uni_teaching_March_2018.pdf (accessed: 6 April 2021).

Wihstutz, B. and Hoesch, B. (Hg.). *Neue Methoden der Theaterwissenschaft*. Bielefeld: transcript, 2020.

Wilkins Catanese, B. *The Problem of the Colorblind. Racial Transgression and the Politics of Black Performance.* Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2011.

Wuetherick, B. »›Forget about Process; let's focus on Content! Threshold Concepts in the Disciplines.« *Bridges* 9:1 (2011), 6-8.

Über akademische Grenzschützer*innen und aktivistische Akademiker*innen

Für eine Theaterwissenschaft der Zuflucht

Anika Marschall

Dieser Buchbeitrag soll doppelspurig funktionieren und eine provokative Perspektive von der britischen auf die deutsche Theaterwissenschaft bieten. Dazu nimmt sich das Kapitel den Begriff »aktivistisch« zur Brust und hinterfragt die Erfahrungen der Autorin kritisch, deren explizit antirassistische Haltung in deutschsprachigen wissenschaftlichen Vorträgen und im Gespräch in Klassenräumen an deutschen Hochschulen immer wieder auf das Argument getroffen ist, nicht objektiv oder gar wissenschaftlich zu sein, sowie auf Abwertung und Unverständnis seitens Kollegen. Wie Chris Zisis aufgezeigt hat, »there is a gap, especially in the European North, where political action and activism are disassociated with academia, despite the numerous and constructive efforts, networks and groups, being built inside the university field« (Zisis 2016:139). Ich habe das Kapitel bewusst essayistisch, offen und anekdotisch gestaltet, und ich bemühe eine Sprache, die sich an feministischen Vorbildern und oral history Methoden orientiert und die akademische Wissensproduktion auch als intersubjektiven, körperlich-emotionalen Prozess ernst nimmt (Donna Haraway 1988).

Ohne die Figur des/r Aktivist*in zu romantisieren, werde ich zunächst im Rückgriff auf theoretische und praktische Überlegungen zum Spannungsverhältnis zwischen Aktivismus und Akademikertum (bell hooks 1994, Sara Ahmed 2012, Tanja Dreher//Michael Flood/Brian Martin 2013, Sruti Bala 2017, Patricia Ybarra 2018) die folgenden Fragen im Beitrag diskutieren: Was bedeutet es, als deutschsprachige Akademikerin und insbesondere als Theaterwissenschaftlerin »aktivistisch« zu forschen und zu lehren bzw. als »aktivistisch« von der theaterwissenschaftlichen Gemeinschaft wahrgenommen zu werden? Zweitens, in theoretischem Dialog mit den Erfahrungen aus meinem

Doktorat, meiner Forschung und Lehre als Teil des Glasgow Refugee Asylum und Migration Netzwerks (GRAMNet) (Kay/Phipps 2011), beleuchte ich, inwiefern Akademiker*innen tatsächlich durch bürokratischen Widerstand und subversive Akte aktivistisch gegen ihre Vereinnahmung als Grenzschützer*innen oder »lange Hand« durch das britische Home Office handeln können und welche Perspektiven sich dadurch für die deutsche Theaterwissenschaftslandschaft öffnen. Als Lehrende in Großbritannien musste ich mich beispielsweise vertraglich dazu verpflichten, internationale Studierende, die ohne britische Staatsbürgerschaft unter dem 2009 eingeführten punktebasierten Visasystem (PBS) ihren Aufenthalt bestreiten müssen, wöchentlich zu überwachen (Marschall 2019: 247-248). Wie sieht eine Theaterwissenschaft aus, die nicht nur über Flucht, Asyl und Migration forscht und lehrt, sondern sich selbst auf institutionellen und methodologischen Ebenen als postmigrantisch und antirassistisch begreift und politisch ernst nimmt?

Der deutsche Theatermacher Arne Vogelgesang hat in einem Beitrag für die Heinrich Böll Stiftung 2016 die Beobachtung gemacht, dass deutsche Kulturschaffende die Figur des »Aktivisten« romantisieren, dass das etwas mit dem schlechten Gewissen zu tun habe, gesellschaftlich irrelevant zu werden. Zum Einstieg macht er bereits deutlich, dass »politisch« nicht gleich »politisch« heißt und sehr wohl Faschist*innen wie die des Nationalsozialistischen Untergrund (NSU) auch den Begriff aktivistisch für sich behaupten können. Die von ihnen begangenen Morde, verübten Anschläge und Überfalle sind rassistisch, entmenschlichend und anti-demokratisch und entgegengesetzt moralischer Werte, die ich hier im Artikel und darüber hinaus vertrete. Dennoch macht Vogelgesang hier klar, inwiefern »aktivistisch« ebenso wie »politisch« als Begriffe die Gefahr bergen, hohl zu werden, sofern sie nicht an einen spezifischen Ethos, moralische Werte und eine epistemologische Praxis gebunden sind. Problematisch ist auch die Begriffsgeschichte, da »aktivistisch« von den Nationalsozialist*innen affirmiert und als Eigenbezeichnung verwendet wurde. Wie der Journalist Matthias Heine zusammenfasst, wandelte sich »Aktivist« während der Entnazifizierung zu einem juristischen Fachbegriff der Nazi-Verfolger*innen und beschrieb eine Kategorie der Angeklagten und deren Verhalten im Dritten Reich (Heine 2016).

Ich assoziiere gegenwärtig mit dem Begriff »aktivistisch« erst einmal das Demonstrieren und Protestieren auf Straßen, Plakatieren, Singen und Sprechen im öffentlichen Raum (oder Räumen, die als solche umkämpft sind und als öffentlich erst behauptet werden). Mein mentales Bild entspricht einem Zug Menschen, die sich im Kollektiv bewegen, einen Platz als Versammlung

einnehmen oder gar gewisse Straßen blockieren. 2011 kürte das amerikanische Magazin Times den/die Protestierende/n zur Person des Jahres, nachdem der sogenannte Arabische Frühling in Tunesien mit Mohamed Bouazizi begann, der sich in einem politischen Akt selbst anzündete. In diesem Kapitel gehe ich nicht auf diese Bewegungen und diese Formen des Aktivismus ein, sie haben bereits einschlägig Eingang in performative Theoriebildung gefunden (Butler 2015). Wichtig ist außerdem, dass Theoriebildung, besonders im Feld der Geisteswissenschaften, nie allein aus dem Geist eines Akademikers entspringt, aus dem vermeintlich genialen Nichts sozusagen, sondern Wissen immer historisch entsteht durch Bewegungen, soziale Umwälzungen (oder zumindest das Sichtbarmachen von Ungleichheit und Ungerechtigkeit) und durch Aktivist*innen. Hervorheben möchte ich mit dem Bild und den Referenzen, dass ich offensichtlich in meinem eigenen weißen, ableistischen Bias (Marschall i.E.) bade und ein Stereotyp davon reproduziere, wie »aktivistisches« Handeln aussieht, sich anhört und öffentliche Bilder speist. Ich assoziiere mit »Aktivismus« im spezifischen Hinblick auf diesen Sammelband Rosa Parks, die Bürgerrechtsbewegung, Black Lives Matter und – mehr noch im deutschen Kontext – die Frauenbewegung ADEFRA (Eggers et al. 2005, Ayim et al. 1986), die Initiative für Schwarze Menschen in Deutschland (ISD) und im Kultur- und Theaterkontext Kanak Attak, Bühnenwatch und das Bündnis Kritischer Kulturpraktiker*innen (Sharifi 2018). Wissenschaft und Aktivismus treffen auf verschiedene Weise zusammen: 1) in der Form progressiver Wissensproduktion, die soziale Veränderungen erwirkt (ob intendiert oder nicht), 2) Forschungspraktiken, die methodisch eingebettet in und aus lokalen und spezifischen Gemeinschaften heraus soziale Gefüge verändern, 3) als Raum für progressives Lehren und Lernen und 4) Wissenschaft als Institution, deren eigenes Machtgefüge infrage gestellt und verändert wird (Dreher/Flood/Martin 2013:17). Letzterer Punkt, immer in Verbindung mit den drei anderen gedacht, spielt eine zentrale Rolle in meinen folgenden Überlegungen.

Vogelgesang benennt in seinem Beitrag die Anzahl der 2015 in Deutschland verübten Angriffe auf Flüchtlinge und Flüchtlingsunterkünfte: 800. 2015 bin ich nach Glasgow gezogen und habe meine Doktorarbeit im Rahmen des Netzwerks GRAMNet begonnen. Ein Netzwerk, das Frauenbewegungen zum Vorbild nimmt, um Forschung und Wissenschaftler*innen mit antirassistischer Praxis zusammenzubringen (Kay/Phipps 2011:151). Alison Phipps und Rebecca Kay verstehen GRAMNet als ein Netzwerk, das eingebettet ist in seinen geopolitischen und historischen Kontext, in die Stadt Glasgow selbst, die in der 2000er Dekade einschneidende Bevölkerungsänderungen erlebt hat.

2000 unterschrieb die Stadt einen Vertrag mit der UK Border Agency und wurde damit zum größten »Verteilungszentrum« für Asylsuchende in Großbritannien. Zusätzlich zu Film-Screenings, Seminaren, Forschungstreffen ist durch GRAMNet auch eine Plattform für Geflüchtete und Asylsuchende entstanden, wo sie sich zu Einzelgesprächen treffen und austauschen können, ihre Karrierepläne und Zukunftswünsche diskutieren und das Netzwerk von Akademiker*innen für ihre eigenen Belange nutzen, ohne hiermit anzunehmen, dass unter den Geflüchteten und Asylsuchenden nicht auch etablierte Akademiker*innen sind (Kay/Phipps 2011:154).

Es gibt etwas, das mich, wie Vogelgesang, seit dem Beginn meiner Recherchen zur Doktorarbeit und mit meinem Umzug von Darmstadt nach Glasgow an dem Begriff *aktivistisch* fasziniert. Was bedeutet es denn, aktivistisch und nicht nur aktiv zu sein? Welche Praktiken und Werte werden dem Begriff aktivistisch außerhalb von öffentlichen Räumen zugeschrieben? Wer kann aktivistisch sein und warum? Zugegeben, die deutsche Sprache lädt dazu ein, auf linguistischer Ebene einzusteigen und an einzelnen Silben und Begriffen zu nagen, bis man, einem Derrida'schen Impetus folgend, noch die entfernteste etymologische Verknüpfung verwoben hat. Ein Versuch: von aktiv zu aktivistisch braucht es nur das Suffix »-istisch«. Solche Wortbildungen durch -ismen beziehungsweise –ist*in bedeuten häufig, Anhänger*in einer Bewegung, Weltanschauung oder Ideologie zu sein. Aktiv können folglich alle sein, aktivistisch drückt darüber hinaus eine Gruppenzugehörigkeit aus.

Ein Zeitungsartikel meiner Doktormutter Alison Phipps für *The National* vom 26.07.2018 hat mich in seinen Bann gezogen und schlägt die Brücke zurück zur Frage des Aktivismus: ihr Kommentar zum Aktivismus von Elin Ersson. Die Schwedin war an Bord eines Flugzeugs, mit dem auch ein afghanischer, asylsuchender Mann deportiert werden sollte. Ersson streamt live, wie sie sich weigert, ihren Platz einzunehmen, um das Flugzeug und die Crew daran zu hindern, die Deportation durchzuführen. Phipps kommentiert:

> Courage is messy, leaky, shaky – but also compelling. Watching the video, hearing her, in a language which is not her mother tongue and without expletives, telling the steward, her neighbours, fellow passengers and the world now watching, reaches in deep. She is compelled to take action. She is prepared. She has done her legal homework. She knows the rules for airlines. And she is terrified. She knows the first rule of disobedience is civility, courtesy and in the social media age, reporting as accurately as possible. […] Elin is now in tears. […] Courage is when you think you might

> throw up for fear and sheer exposure as you suck the shame of the system and body politic holding such clinical brutality in place, into your own body and take your stand (Phipps 2018).

Mit Phipps Kommentar wird deutlich, dass Aktivismus, wie der Erssons, eine affektive Körperlichkeit hervorbringt und mit einem der grundlegendsten menschlichen Gefühle arbeitet: Scham. Aktivismus wie der Bouazizis und Erssons ist grundlegend verschieden. Sein Suizid aus Wut, Hunger und Verzweiflung in Tunesien und ihr Verweigern des Mitfliegens zum Verhindern der Deportation eines Asylsuchenden aus Schweden können nicht in unterschiedlicheren Welten stattfinden. Dieser Beitrag skizziert keine solche Taxonomie von aktivistischen Handlungen. Stattdessen frage ich: Inwiefern findet aktivistisches Handeln Eingang in akademisches, kritisches, theoretisches Arbeiten – oder aber inwiefern ist Aktivismus Grundlage dessen und macht Theorie zunächst überhaupt denkbar? Inwiefern hat meine aktive, theoretische, schriftliche, lehrende und »Häkchen setzende Tätigkeit« in der Institution Universität mit dem Aktivismus von Bouazizi und Ersson zu tun oder kann damit zu tun haben? Die Frage ist für mich nicht allein mit den Methoden und Theorien von Anthropolog*innen und Ethnograf*innen und deren Feldforschungsmethoden zu beantworten. Und gerade da, wo man leichthin glaubt, ohnehin immer schon liberal, demokratisch und progressiv zu sein, d.h. in der Theaterwissenschaft, lohnt es sich doppelt kritisch, problematische und verkrustete Strukturen und Machtgefüge aufzuzeigen und anzugreifen. Wie die postkoloniale Theoretikierin bell hooks analysiert, the arts are »not inherently healing, liberatory, or revolutionary« (bell hooks 1994:61). Wirkungsvoll werden sie erst dann, wenn sie sich dezidiert für demokratische Werte, Antirassismus, Gleichberechtigung und gegen Diskriminierung aussprechen; »we must ask that it do so« (bell hooks 1994:61). Dieses »wir« ist an sich bereits limitiert und problematisch und muss strukturell hinterfragt werden.

Mein Fragen entstammt nicht schlicht einem eigenen, weißen Hadern mit einem Schuldkomplex, sondern dem damit verbundenen Ausprobieren, wie ich solidarisch sein kann und wir politisches Aktiv-Sein oder das »Arbeiten an Gesellschaft« (wie es Anna Zosik im persönlichen Gespräch ausgedrückt hat) als *Selbstverständlichkeit* begreifen, trotz und/oder gerade wegen meiner privilegierten gesellschaftlichen Position als weiße, promovierte, europäische, angestellte Akademikerin. Vielmehr wurde mir bereits auf der bi-jährlichen deutschen Konferenz der Gesellschaft für Theaterwissenschaft

(GTW) von verschiedenen weißen, männlichen Professoren und weißen Kolleg*innen nach einem zwanzig-minütigen wissenschaftlichen Vortrag über das Zentrum für Politische Schönheit zugeschrieben, selbst »aktivistisch« zu sein. Dem Ton und Gesprächskontext nach bedeutete die Zuschreibung »aktivistisch« hier eine herabsetzende Eigenschaft, sie wurde als entscheidender Kritikpunkt am Vortrag genannt, der deswegen nicht objektiv, wissenschaftlich genug, sprich mit genügend kritischer Distanz, eine künstlerisch-aktivistische Arbeit eines, zugegeben, ethisch umstrittenen Performancekollektivs analysiert und dafür argumentiert hatte, dass das Anprangern von und Intervenieren in neokolonialistische deutsche und europäische Asylpolitik (Bhambra 2016) wichtig seien. Auf einer späteren GTW Konferenz 2018 kritisierten wiederum weiße, männliche Professoren meinen Vortrag über das Schauspiel Köln, das die britische Forschungsagentur Forensic Architecture zu einem Tribunal geladen hatte, um die Verwicklung des Verfassungsschutzes am rassistisch motivierten Mord an Halit Yozgat aufzuklären (Simke/Marschall i.E.). Der Vorwurf an diesem Vortrag war ebenso, dass ich zu »politisch« und zu »aktivistisch« sei, indem ich die Rolle des Theaters und die der forensischen Experten im Theater zwar kritisch analysiert, aber letztlich affirmiert habe. In diesem Beitrag geht es dezidiert nicht um die erwähnte Kritik an einem Performancekollektiv, das in deutsche und europäische Asylpolitik interveniert, oder an der politischen Solidarität des Schauspiel Köln mit Türkisch-Deutschen Gemeinschaften und das Unrecht, das sie politisch erfahren. Stattdessen soll der Beitrag Leser*innen mit der der Kritik zugrundeliegenden Norm konfrontieren, die Institution Universität und Forschungsbeiträge aller Art sollten nicht aktivistisch oder normativ funktionieren und a-politisch sein. Diese Norm ist ein epistemisch gewaltvolles Problem, ein postkoloniales Problem. Dies ist wiederum keine neue Erkenntnis (Dhawan/Mar Castro Varela 2015:15-18), aber bedarf kontinuierlicher Problematisierung, Aufmerksamkeit und subversiver Strategien.

Der schriftsprachliche Ton meines Beitrags lotet konstant die Grenzen deutschen akademischen Schreibens aus, stellt sie in Frage und erweitert sie. Sowohl auf formeller als auch auf inhaltlicher und ethischer Ebene hadere ich konstant mit Ausdrücken und der Frage nach den Leser*innen (oder Zuschauer*innen, wie im Theater). Genau dieses Ausloten und Hadern mit der vermeintlichen Unangemessenheit von Umgangs- versus Fachsprache machen für mich das »wilde« Forschen transparent, das einer normierten Wissenschaft vorausgeht – oder wie die von Scheller verwendeten, ähnlich problematischen, aber bildgewaltigen kolonialistischen Metaphern unter

Verweis auf Bruno Latour: »Forschung ist Dschungel, Wissenschaft ist Park« (Scheller 2014:209). Ich stimme einerseits mit ihm überein, dass Forschung nicht das Gleiche bedeutet wie Wissenschaft, denn Letztere basiert auf standardisierten, reglementierten, allgemein gültigen Methoden und Verfahren. Angesichts dessen habe ich die Berufslaufbahn unter Voraussetzung meiner Privilegien gewählt, weil Wissenschaft für mich als Arbeitsraum mit Integrität verbunden ist, Vertrauen und offene Kommunikation bedingt. Andererseits spricht jedoch gerade die Problematik von Schellers Bildsprache hier Bände über das, was auf dem Spiel steht: ein gewaltvolles und wenig produktives, kolonialistisches Ausstechen von romantisiertem, authentischem, »wildem« Durcheinander versus gebändigtem, künstlich angelegtem, zivilisiertem Park mit Zaun und Wächter. Das Problem, das ich sehe und selbstverständlich nicht als erste, liegt darin, dass beide Formen des Denkens, Schreibens, Lernens, Lehrens mit grundlegend unterschiedlicher gesellschaftlicher Macht und Anerkennung ausgestattet sind. Wer »wild« forscht, denkt, schreibt, lernt und lehrt, hat dadurch keinen Zugang zum Park, zu Arbeitsverträgen und Sozialversicherungen, Hochschulbibliotheken und institutioneller Infrastruktur, Publikationen, Netzwerken und so weiter. Der Zugang zum Park ist kulturell spezifisch und historisch in ungeschriebenen Normen geregelt, von Gatekeeper*innen bewacht und funktioniert deswegen klassistisch, sexistisch, christlich, heteronormativ, ableistisch, rassistisch.

Wenn Theaterwissenschaftler*innen über Asyl, Flucht, Grenzen und Migration oder gar politisches Theater in (akademischen) Klassenräumen sprechen und lehren, ohne sich auch abseits universitärer Campi für Rechte anderer einzusetzen und gegen brutale Asylpolitiken zu engagieren, erwirkt das Fragen darüber, »of how dis/connected to everyday realities university knowledge production processes are« (Aparna/Kramsch 2018:97). Versuche, aktivistisches Engagement und Commitments zu legitimieren, stellen sich in der Wissenschaft als ein »uphill struggle« dar (Aparna/Kramsch 2018:97). Die künstliche Grenzziehung zwischen aktivistischer und akademischer Arbeit ist nicht nur oft für die betroffene Forschung unproduktiv, sondern jenseits der betreffenden Lebenswirklichkeit erdacht. Eine starke, laute, ethische und normative Position in wissenschaftlichen Gemeinschaften (wie auf der eingangs beschriebenen Konferenz) einzunehmen, wird durch diese Delegitimierung der aktivistischen Arbeit oft unmöglich gemacht und zu einem unausgesprochenen Tabu.

Die Theaterwissenschaftlerin und seit 2018 Präsidentin der amerikanischen Association for Theatre in Higher Education (ATHE) Patricia Ybarra beschreibt, wie ihr aktivistisches Engagement darauf beschränkt ist, sozialen Bewegungen zu folgen und sie zu unterstützen, anstatt selbst eine tragende Rolle einzunehmen. »I have often been a follower or an orchestrator of others activities; I sign petitions, I protest, I present political art, I teach about theatre and activism, but I have never run an activist organization, led a protest or been arrested, despite having had some words with the police over the years (and we can guess why that is)« (Ybarra 2018:333). In ihrer Reflexion über ihre neue administrative Macht im Apparat der Universitäten und internationalen Forschung macht sie klar, dass in unserer neoliberalen, anti-institutionellen Ära »infrastructure matters« (2018:334). Das heißt, Administrator*innen können ebenso aktivistisch arbeiten, obwohl sie vermeintlich als inhärenter Teil von problematischen Institutionen eben deren Effizienzparadigmen infrage stellen und zu verändern wissen. Ybarra konstatiert: »It is much easier to NOT do the inefficient work of listening, nudging and pushing ourselves to protect the most vulnerable, ensure fairness and make our institutions more inclusive. An activist administrator does the work of making a place for necessary incivility in civil institutions that are not civil for everyone« (2018:334). Fragen, die Ybarra in ihrem aktivistisch-administrativen Selbstverständnis leiten: Wie werden wir fairer, demokratischer und inklusiver? Wie stellen wir Forderungen nach Ineffizienz in einem auf Effektivität getrimmten System? Wie nehmen wir Zeit, um Dinge gut, ganzheitlich und tiefsinnig anzugehen? Wie bestimmen wir selbst über uns, ohne dass es andere außerhalb unseres Feldes übernehmen? (Ybarra 2018:334). Entscheidend ist, dass diese administrativ-aktivistische Arbeit langsam und langfristig ist und nicht nur einen langen Atem, sondern, wie Brechts Mutter Courage behauptet, einen »langen Ärger« benötigt. Mehrheitlich wird diese Arbeit von Frauen*, queeren und Black and People of Colour geleistet, die ihre aktivistische Erfahrung oft mit ihrer Arbeit als Akademiker*innen und Künstler*innen verschränken.

2016 veröffentlicht Phipps ein Gedicht, das meinen Buchbeitrag hier erst angestoßen hat; ein Gedicht, in dem sie ihre Erfahrungen ihrer Rolle als gleichzeitig Akademikerin und Grenzschützerin ausdrückt. Phipps ist Initiatorin von GRAMNet und Professorin für Sprachen und Interkulturelle Studien an der Universität Glasgow und seit Januar 2017 UNESCO Chair for *Refugee Integration through Languages and the Arts*. Ich lese in ihrem Gedicht eine verzweifelte Reaktion auf die unter Theresa May verabschiedeten Im-

migration Acts 2014 und 2016, die zur Kriminalisierung und Überwachung von Nicht-Weißen als »nicht-gute Bürger*innen« verstandenen Mitmenschen (Bogumilla Hall 2019:2) führten (Marschall 2019:151-163). Diese Politik vereinnahmt Brit*innen als staatliche Handlanger*innen zur gegenseitigen, rassistischen Überwachung und zum hier leider schmerzhaft wörtlich zu nehmenden Anschwärzen.

The Academic Border Guard

And they will say of me
That despite it all, I was a border guard.
That I assigned my signature to papers
Which monitored and revealed the whereabouts
Of students from other lands, whose learning
Was in my care.

And they will have evidence,
When they look again, once again,
At the only question we can ever have
Of history.
»How did this happen?
How can human beings
Do this?«

[…]

Maybe they will look at
My practices of resistance, but
The weighing of evidence is rarely
That subtle in such matters
Of life and death, as implicate me now.

Maybe they will read the minutes
Of the committee of Graduate Studies,
Of 2007 where we said »No«.
Maybe they will
Examine my chaotic filing system,
My resistance to demands, the way

> I spoke to those I am to sign off, maybe
> My accuracy will be found wanting.
> But I doubt it. That is probably
> Not my way, even if I might with it
> To be so.
>
> […]
>
> On balance I was »only doing my job«.
>
> These, of course, are the words which
> Haunt me most.
> […]
>
> (Phipps 2016)

Phipps veröffentlicht ihrer Aussage nach in einer Unterhaltung mit mir mittlerweile lieber Gedichte und schnittige Zeitungsartikel anstatt wissenschaftliche Beiträge für Fachzeitschriften und Fachpublika. Dennoch vermittelt sie darin pointiert, klar und substantiell ihre jahrelange kritisch-theoretische Beschäftigung mit dem britischen Asylsystem, Mehrsprachigkeit, Fragen nach Zugehörigkeit und Gemeinschaft. Konkret bedeutet das, was meine Doktormutter und Freundin in ihrem Gedicht ausdrückt und ich aus meiner Erfahrung heraus bestätigen kann, dass Lehrbeauftragte wie wir an britischen Hochschulen Anwesenheitslisten über die Studierenden führen müssen, die jeweils am selben Tag nach dem jeweiligen Seminar oder Kurs an das Sekretariat weitergeleitet werden. Fehlen Studierende mehr als zwei Mal pro Semester, so wird dem von administrativer Seite offiziell nachgegangen. Selbstverständlich gibt es verschiedene administrative Ebenen, Kollegien und unbeschriebene, interne Absprachen oder Praktiken dazu. Anwesenheitskontrolle ist ein mächtiges Instrument, um junge wie ältere Menschen zur Partizipation zu bringen, und hilft sicherlich im gemeinsamen Lehr- und Lernprozess an manchen Stellen und manchen Menschen. Phipps und ich machen hier jedoch auf die konkrete Gewalt aufmerksam, die von diesem scheinbar harmlosen Instrument des Listen-Führens ausgeht. Besonderes administratives Augenmerk liegt hier nämlich auf internationalen Studierenden – diejenigen, die nicht britisch sind und denen darüber hinaus ein Visum oder beispielsweise eine Aufenthaltsduldung als Flüchtling gestattet wurden. Das Häkchen, wel-

ches wir wöchentlich hinter verschiedene Namen setzen sollen, bedeutet also in langer Hand Teil eines Foucault'schen Grenzüberwachungsapparates, d.h., die Daten werden der UK Visas and Immigration Abteilung des Home Office gemeldet, die wiederum ausgenommen ist von dem EU-weiten Datenschutzrecht.

Illegal und auf prekären Verträgen arbeitend, habe ich an den jeweils ersten Lehrterminen im Semester bisher mit jeder Studierendengruppe Informationen und Ressourcen über dieses Monitoring geteilt und es mit ihnen diskutiert. Oft habe ich offen und direkt um ihr Vertrauen gebeten und mich vor ihnen dazu verpflichtet, sie alle in jeder Woche als »anwesend« auf dem Papier zu markieren, und sie wiederum dazu aufgefordert, dennoch ihrer Partizipation im Seminar nachzukommen bzw. mit mir unter der Liste hinweg zu kommunizieren, falls dies begründet nicht möglich war. Das war nicht immer erfolgreich und nicht immer der Gruppendynamik zuträglich, gerade bei dezidierten Semesterabschlussarbeiten, die in Gruppen organisiert waren. Jedoch halte ich nach wie vor daran fest, dass dies für mich und für mein Lehrethos ein unumgängliches Prinzip ist. Im Nachhinein verorte ich meine ersten Lehrversuche im Sinne von bell hooks' Argument, dass Lehren ein performativer Akt ist: Lehrende können prinzipiell nicht leichthin einen aktiven, demokratischen, anti-rassistischen Raum rhetorisch behaupten, ohne dieses Aktiv-Sein, Demokratie und Antirassismus selbst auch zu verkörpern, zu leben und im Umgang miteinander zu verteidigen (bell hooks 1994:11). Sofern sie/wir dies tun, kann, laut bell hooks, Lehren nicht nur befreiend sein für alle im Klassenraum, sondern darüber hinaus auch die jeweilige Institution mittransformieren.

> The academy is not paradise. But learning is a place where paradise can be created. The classroom, with all its limitations, remains a location of possibility. In that field of possibility we have the opportunity to labor for freedom, to demand of ourselves and our comrades, an openness of mind and heart that allows us to face reality even as we collectively imagine ways to move beyond boundaries, to transgress (bell hooks 1994:207).

Ein anderer meiner Hochschularbeitgeber in Großbritannien hat diese subversive Möglichkeit von vornherein ausgehebelt. In dieser Universität tragen Studierende elektronische, personalisierte ID-Karten mit sich, und sie müssen sie vor Kursbeginn an die Tür zum Raum halten, um ihre eigene Anwesenheit elektronisch zu erfassen. Keine *oldschool* handgeschriebenen Listen, keine Möglichkeit für mich, trotz Abwesenheit einfach ein Häkchen zu setzen und

im grauen Bereich persönlicher Kommunikation mit abwesenden Studierenden solidarisch zu sein, ihnen etwaige Unterstützung anzubieten und/oder Verständnis für ihr Fehlen entgegenzubringen. Ein Piepen und sie sind registriert. Natürlich könnte man sich auch hier als Studierende untereinander wörtlich die »Karten zu-spielen« und das System auf andere Art und Weise umgehen, sofern man überhaupt weiß, was, wer und wie hier eigentlich überwacht wird.

Arbeitgeber*innen an Hochschulen in Großbritannien sind dazu verpflichtet, sowohl internationale Studierende (= ohne britische Staatsbürgerschaft) als auch internationale Angestellte an das Home Office zu melden, sofern sie mehrere Tage »unbefugt« abwesend sind. Wie zwei aus Selbstschutz anonymisierte internationale Hochschulangestellte im Fachmagazin *Society and Space* 2018 in Bezug auf die landesweiten UCU Proteste gegen Prekarität an Universitäten schreiben, »neither the Home Office nor the university explicitly refer to this as a strategy of deterrence. However as staff with incomplete citizenship status, we feel this monitoring ritual contributing to an uneasy environment that weighs down on our desire/impulse/ability to engage as full political actors« (Bagelman/Cinnamon 2018). Diese Home Office Strategien sind Teil der allumfassenden Hostile Environment Policy seit 2012, die verschiedene administrative und legale Instrumente beinhaltet (u.a. die genannten Immigration Acts von 2014 und 2016, die sowohl die Bewerbung um eine Aufenthaltserlaubnis, i.e. »Leave to Remain«, verkompliziert und ebenso Vermieter*innen, Mitarbeiter*innen des öffentlichen Gesundheitswesen NHS, Wohltätigkeitsverbände, Vereine und Banken dazu verpflichtet, ID Checks durchzuführen, und darauf abzielt, die Anzahl von Immigrant*innen in Großbritannien zu reduzieren. Zusammenfassend tastet dieses Monitoringverfahren damit grundlegende Menschenrechte an, insbesondere Artikel 25 der UN Charta, der das Recht auf Bildung sichert, und erschüttert das Vertrauen in und das Prinzip der Integrität der Hochschullehrenden gegenüber Studierenden und Kolleg*innen.

An dieser Stelle ist es wichtig, Gegenbewegungen und Allianzen gegen die *Hostile Environment Policy* und deren Angriff auf Hochschulen zu erwähnen, für mich hier beispielhaft *GRAMNet*, *Universities of Sanctuary* (mit 12 teilnehmenden Universitäten in Großbritannien) und *Article 26 Student Action for Refugees*. Alle drei Netzwerke setzen darauf, Campi radikal offen und barrierefrei zu gestalten. Konkret bedeutet das beispielsweise, Stipendien zu finanzieren, da Asylsuchende von britischen Hochschulen oft wie internationale Studierende klassifiziert werden und damit ebenso hohe Gebühren zahlen müssen.

Gegenwärtig bieten ca. 70 britische Hochschulen Stipendien für Geflüchtete an. Jedoch wird ihnen der Zugang zu studentischen Finanzierungshilfen verwehrt, und allgemein ist ihnen gesetzlich verboten, zu arbeiten und Geld zu verdienen. Darüber hinaus gibt es oft Barrieren bei benötigten Dokumenten und Zertifikaten zur Bewerbung um ein Hochschulstudium sowie bei Spracheignungstests. Um in Deutschland einen Studienzugang zu erlangen, müssen Geflüchtete ihre Identität, einen Schulabschluss, Deutschkenntnisse und die Anerkennung ihrer Schutzbedürftigkeit durch das Bundesamt für Migration und Flüchtlinge (BAMF) nachweisen. Neben dem Netzwerk Scholars at Risk ist die Berliner Kiron University eine Ausnahmeinstitution. Sie wurde 2015 gegründet, um Geflüchteten kostenlos und ohne bürokratische Diskriminierung ein Universitätsstudium zu ermöglichen, meist durch digitale Lernformate wie MOOCs (Massive Open Online Courses) und in Partnerschaft mit und anerkannt von 15 alteingesessenen, internationalen Hochschulen. Ohne es hier im Beitrag in den Fokus zu rücken, muss ich aber betonen, inwiefern auch dieser institutionelle Hoffnungsträger das binäre Problemnarrativ verschärft, das die Mär der/s »guten« versus »schlechten« Migrant*in weiterspinnt (Holmes/Castañeda 2016). Kolar Aparna und Oliviert Kramsch beschreiben die Bedürfnisse von befreundeten Geflüchteten in ihrem Beitrag zum Sammelband *Decolonising the University*, die ich in meinem Freundeskreis ebenso höre. Jedoch darf man dabei nicht vergessen, dass heutige soziopolitisch erwirkte Fluchtbedingungen auf Wegen nach Europa dezidiert ein »survival of the fittest« und »wealthiest« bedingen.

> Facilitating easier access to language support and higher education were among the most urgent issues that were raised by our refugee friends. The reasons for this had not only practical consequences in terms of improving one's place in the job market and feeling socially welcome in everyday spaces of interactions, but also simply to dignify oneself, since the asylum procedure and embodied experiences were acknowledged as a demoralising process, especially for one's intellectual development. Being engaged in an intellectually stimulating environment was something urgently needed as much as the material dimensions of food, housing, documents, work etc., as identified by some (Aparna/Kramsch 2018:95).

An offiziellen Hochschulinstitutionen vorbei gibt es außerdem verschiedene künstlerische Projekte, die öffentlich zugängliche, radikale und grassroots Universitäten gemeinsam mit marginalisierten und rassistisch markierten Akademiker*innen und Studierenden gestalten: zum Beispiel *The Silent Uni-*

versity, initiiert von Ahmet Öğüt 2012 (Öğüt/Malzacher/Tan 2016), die We Are Here Academy seit 2014 (Augustín/Jørgensen 2019, 54) und die *McDonald's Radio University,* initiiert von Akira Takayama 2018 (Marschall 2020). Ebenso wichtig finde ich hier zu erwähnen dekoloniale Hochschulprojekte in Abya Yala: die Intercultural University of Indigenous Nationalities and Peoples of Ecuador, Universidad de la Tierra (Mignolo/Walsh 2018: 69-72), die aber eher in die Richtung epistemische Interkulturalität gehen. Sie vereinnahmen und deuten Begriffe und Konzepte wie »Akademie«, »Universität«, »Institut« um, intervenieren politisch unter Achtung von Menschenrechten wie dem auf Bildung und schaffen essentiell nachhaltige Räume für Überleben und, wichtig, lebenswertes, sinnhaftes und hoffnungsvolles Zusammenleben. Ganz formell, distanziert und auf Grundlage soziologischer Organisationstheorie ausgedrückt, sind diese Ausschlussmechanismen ein politisches Problem, das nicht die eigentliche Idee und das Herz akademischer Integrität angreift: »[v]ariations in political structure map onto variations in university organizational structures, not onto variations in the academic core. In other words, the university's organizational structure goes with political structures, not with academic structures« (Frank/Meyer 2020:40-41). Dennoch muss ich anfügen, dass auch ein laienhaft soziologischer Blick auf die Forschungsstrukturen und akademische Ausrichtung, wie Sruti Bala (2017) und Janelle Reinelt (2007) es für die Theaterwissenschaft aufgezeigt haben, eben doch gerade limitiert ist auf einige wenige Stimmen, Methoden, Forschungsgeldgewinner*innen, Sprachen und Theorien und damit ein politisches Problem offenbart.

Die gewaltvollen Überwachungsinstrumente und Grenzschutztechniken innerhalb und durch Universitäten müssen mit ihren institutionellen (Lippen-)Bekenntnissen zu Diversität zusammengedacht werden. Diese Lippenbekenntnisse sind an der medialen Tagesordnung bei Universitäten, die international um Studierende, Wissenschaftler*innen und Forschungsmetriken konkurrieren. Aber wie passt diese Diversitätsbehauptung zu der skizzierten Komplizenschaft britischer Hochschulen mit der Hostile Environment Policy zusammen? Gulwali Passarlay kommentiert aus ihrer eigenen Diskriminierungserfahrung heraus:

> Universities explicitly seek to enhance diversity. Increasingly universities aim to reach marginalized communities. Yet, creating these barriers to people with asylum experience to participate in the university directly undermines this goal for diversity. British academia will have to reckon with

> these tensions, lest they become (even more) homogenous, hostile places (Bagelman/Cinnamon 2018).

Diversität, wie die feministische und postkoloniale Wissenschaftlerin Sara Ahmed in *On Being Included* (2012) grundlegend untersucht, ist ein Problem, ein Problem der Verbindlichkeit, ein definitorisches und performatives Problem. In ihrer Studie gibt sie Antwort auf das Paradox grenzschützender und vermeintlich diverser Universitäten. Darin analysiert sie Interviews, die sie mit Diversitätsbeauftragten an britischen und australischen Hochschulen nach Einführung des Equality Act 2010 geführt hat, sowie ihre eigenen Erfahrungen als markierte Woman of Colour in einer solch weißen Institution. Wenn darin Personen wie Ahmed Rassismus erfahren und auf ebendiese aufmerksam machen, werden die Personen daraufhin selbst als Störfaktoren empfunden und doppelt markiert und ausgeschlossen, sofern sie die Ordnung stören und Klüfte benennen zwischen ihrer Diskriminierungserfahrung und der rhetorischen Behauptung von Diversität. Deren Kampf gegen Strukturen, die sich rhetorisch mit dem Label Diversität schmücken, beschreibt Ahmed mit der körperlich-schmerzhaften Metapher als »banging your head against a brick wall« (2012:175). Diversität wurde dadurch zu einem kommerziellen Vermarktungszweck (2012:53) und hat damit seinen kritischen Wert verloren. Ich beschreibe Diversität hier in ihrem Sinne als rhetorische Behauptung von Institutionen, da Ahmed sich Judith Butlers Performativitätsbegriff zunutze macht, um die Nicht-Performativität von Diversität beziehungsweise das Versagen, Institutionen nachhaltig divers zu gestalten, zu begreifen. Sie schreibt, Nicht-Performativität bedeutet eine »reiterative and citation practice by which discourse *does not produce* the effects that it names« (2012:177). An anderer Stelle habe ich Ahmeds Begriff der antirassistischen Non-Performativität angewendet und institutionelle Kritik geübt angesichts der Behauptung einer »Willkommenskultur« durch Themensetzung in Spielplänen und dramaturgischer Praxis an und von deutschen, staatlich geförderten Theatern als deren politische Reaktion auf die sogenannte Flüchtlingskrise seit 2015. Ahmed paraphrasierend:

> And in terms of performance art, this could mean that if theatre institutions do repertoires and dramaturgical programs, if performance art gestures towards the real not to do things, then we have work to do – which often means work to do on these paradigms of theatre's and performance's undoing; work to do with performativity, with the political efficacy of theatre and performance. For my institutional aesthetic approach here, it is vital to

> stress once again that we are not outside institutions when we aim to transform the norms governing institutional life, and to stress also that there are high political stakes when examining institutional life – which, in refugee contexts and asylum cases, literally governs the thin line between life and death (Marschall 2018:160-161).

Ahmed problematisiert, inwiefern Institutionen behaupten, im Namen von Diversität Antidiskriminierung, Antirassismus zu transformieren, aber genau dank ebendieser nach außen, in die Öffentlichkeit und in Sitzungsprotokolle getragenen Behauptungen ihre Arbeit daran als getan ansehen und die eigentliche, schwierige und immens langsame Arbeit der inneren Transformation klein halten, obfuskieren oder gar unmöglich machen. Wie sieht es also mit deutscher/deutschsprachiger Theaterwissenschaft aus? Was würde es bedeuten, sich für eine Theaterwissenschaft der Zuflucht auszusprechen oder gar Diversität und Antirassismus in Universitäten (anders) zu institutionalisieren?

Die verschiedenen Perspektiven und Begriffe, die ich hier verwende, haben alle ihr eigenes theoretisches und historisches Gepäck und beziehen sich auf ähnliche, aber doch anders limitierte Komplexe, Diskurse und Praxen. Zwar setze ich mich dafür ein, dass das Verständnis von Postmigration (in der deutschsprachigen Theaterlandschaft prominent) mit Diversität, Asyl und Flucht ebenso wie mit antirassistischen Bewegungen, Dekolonisierung (Bhambra/Gebrial/Nişancıoğlu 2018) und postkolonialistischen Diskursen zusammengedacht werden muss. Bei näherer Betrachtung wird jedoch auch klar, dass jeder Komplex kulturell spezifisch und historisch gebunden und jeweils eine immer nur limitierte Perspektive auf Fragen nach Gesellschaft, Identität, wir/die Ausschlüsse eröffnet. So fragt Bala – anders als ich nach einer *Theaterwissenschaft der Zuflucht* – danach, wie das Bedürfnis, die Universität zu dekolonisieren, in Theater- und Performancewissenschaften umgesetzt werden kann (Bala 2017). Sie beginnt ihre Skizze davon mit einer mächtigen, wenn auch kurzen Aufzählung beispielhafter aktivistischer Gesten, die die akademische Freiheit, barrierefreien Zugang zu Hochschulbildung fokussieren und mit dem Reproduzieren gesellschaftlicher Hierarchien und Elitismus in universitären Strukturen brechen. Es lohnt sich, sie hier ausführlich zu zitieren, wenn sie konkrete Beispiele wirkmächtiger Allianzen internationaler Theaterwissenschaft (-ler*innen) mit sozialen Protesten benennt:

> Consider how the »Fees Must Fall« movement in South African universities was precipitated by the powerful theatrical act of demanding and effectively bringing about the removal of the statue of Cecil Rhodes on the campus of Cape Town university in April 2015. Consider the widespread condemnation of the kidnapping and brutal disappearance of 43 male students from the Ayotzinapa Rural College in the Guerrero province in Mexico in 2014, where protesters painted their hands red, read out the names of the 43 students in public, lit candles on classroom chairs to symbolically mark their presence, and created elaborate altars of commemoration in public spaces. Consider the silent »standing man« protests in Turkey in 2013, initiated by performing artist and teacher Erdem Gündüz: a simple gesture of protest by standing in silence snowballed into a massive act of collective civil disobedience. Consider the poetry and songs composed and performed by students and artist-activists at the University of Hyderabad in India in protest against caste-discrimination, state interference, and the systemic injustices that led to the suicide of the research scholar Rohith Vermula in January 2016 (Bala 2017:334).

Die Beispiele zeigen, dass der Theaterwissenschaft eine signifikante Aufgabe im Postkolonialismus obliegt, die untrennbar damit verbunden ist, die Universität »as a sphere of civic engagement« zu verteidigen. Oder in Gayatri Spivaks Worten: »the task of epistemological engagement« (Spivak 2012:9). Für Bala heißt das, wir müssen uns einsetzen »not only [for] ›the theatre‹, imagined as a self-enclosed institution and practice, with the sole purpose of public entertainment and amusement, but that we also bear responsibility as a discipline towards the university and the society at large« (2017:343). Es geht also nicht *nur* darum, »just [to add] new things to think about« (Bala 2017:335) und das Theater nicht *nur weiß* zu gestalten (Liepsch/Warner/Pees 2018). Sondern Theaterwissenschaft muss *aktivistisch* gelehrt, geforscht, verwaltet, organisiert und gelebt werden, wenn sie sich als postkolonial versteht. Ohne Frage ist es dringend notwendig und lächerlich spät, aber nie *zu* spät, Lehrpläne und Leselisten, Pädagogik und Forschung, Konferenzen und Publikationen, Konditionen akademischer Verträge und Verlage postkolonialistisch, multilingual und intersektional zu gestalten (McKenzie 2006). Diese Notwendigkeiten spiele ich hier nicht jeweils gegeneinander aus, sie sind holistisch zu denken und zu komplex, als dass aktivistische Theaterwissenschaftler*innen sie einzeln und allein stemmen können. Mein Augenmerk in diesem Beitrag liegt jedoch auf der Frage von Verwaltung und Organisa-

tion angesichts der Gewalt polizeilicher Überwachung von Migrant*innen, exerziert durch Anwesenheitslisten im britischen Hochschulsystem. Auf der Hand liegt, dass – trotz aller Bemühungen um internationale Zusammenarbeit, Konferenzen und Austausch – Theaterwissenschaft nationalstaatlich organisiert ist und damit gebunden ist an die (Il-)Logiken und Instrumente nationalen Grenz»schutzes«.

Theaterwissenschaft der Zuflucht arbeitet selbstkritisch und kontinuierlich an radikaler Barrierefreiheit, baut bürokratische Hürden und Vorurteile ab und stellt öffentlich und laut Episteme und strukturelle Gewalt infrage, wenn Menschenrechte angetastet werden. Theaterwissenschaft der Zuflucht baut auf dem Aktivismus ihrer Akademiker*innen auf. Theaterwissenschaftler*innen, die sich so aktivistisch im Klassenraum und Verwaltung, auf Protestmärschen und Konferenzen, in Aktionsgemeinschaften, öffentlichen Gremien und Asylunterkünften einsetzen, gehen Risiko ein. Akademiker*innen – und gerade die, die am Anfang ihrer Karriere stehen, die ihren Aktivismus mit ihrer Arbeit zu vereinbaren versuchen, – sind oft sowohl innerhalb als auch außerhalb der Institution Drohungen, Beleidigung, Missbrauch, Schweigezwang, Gruppendruck und institutionellen Erwartungen ausgesetzt, von ihrem Aktivismus abzulassen (Dreher/Flood/Martin 2013:17). Dem Publikationsdruck gerecht zu werden, sich in einem wissenschaftlichen Feld zu positionieren, standardisierte intellektuelle Systematiken anzuwenden und mit Kolleg*innen auszukommen, legen es einem deswegen nahe, eigene sozialpolitische Ideale und Wertvorstellungen allein im Lehrplan widerzuspiegeln und sich komplett aus aktivistischem Engagement herauszuziehen. Freundschaften, Vorbilder wie Sara Ahmed, bell hooks und Audre Lorde, die Möglichkeit, von international führenden Personen wie Alison Phipps zu lernen, sowie Unterstützung und Zusammenhalt von Akademiker*innen und Aktivist*innen mit ähnlichem Ethos und Engagement sind nötige Strategien, um die dringenden institutionellen Aufgaben, die einer postkolonialen Theaterwissenschaft obliegen, angehen zu können, polizeilicher Überwachung und Diskriminierung ein Häkchen zu schlagen, ohne dabei isoliert am »Park« zugrunde zu gehen.

Literatur

Ahmed, Sara. *On Being Included: Racism and Diversity in Institutional Life*. Durham: Duke University Press, 2012.

Aparna Kolar und Olivier Kramsch. »Asylum University: Re-situating Knowledge Exchange along Cross-border Positionalities.« In: Gurminder K. Bhambra, Dalia Gebrial und Kerem Nişancıoğlu (Hg.). *Decolonising the University*. London: Pluto Press, 2018, 93-107.

Augustín, Óscar García und Martin Bak Jørgensen. *Solidarity and the »Refugee Crisis« in Europe*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2019.

Ayim, May, Katharina Oguntoye und Dagmar Schultz (Hg.). *Farbe bekennen. Afro-deutsche Frauen auf den Spuren ihrer Geschichte*. Berlin: Orlanda Frauenverlag, 1986.

Bagelman, Jen und John Cinnamon. »Border Enforcement & The University: A Conversation«, *Society & Space* 29.05.2018, https://www.societyandspace.org/articles/border-enforcement-the-university-a-conversation (Zugriff 06.11.2020).

Bala, Sruti. »Decolonising Theatre and Performance Studies: Tales from the classroom«, *Tijdschrift voor Genderstudies* 20:3 (2017), 333-345.

bell hooks. *Teaching to Transgress: Education as the Practice of Freedom*. New York; London: Routledge, 1994.

Bhambra, Gurminder K., »Whither Europe? Postcolonial versus Neocolonial Cosmopolitanism«, *Interventions: Journal of Postcolonial Studies* 18 (2016), 187-202.

Bhambra, Gurminder K., Dalia Gebrial, Kerem Nişancıoğlu (Hg.). »Introduction: Decolonising the University?« In: *Decolonising the University*. London: Pluto Press, 2018, 1-15.

Butler, Judith, *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*, Cambridge MA/London: Harvard University Press, 2015.

Dhawan, Nikita und María do Mar Castro Varela. *Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung*, Bielefeld: Transcript 2015.

Dreher, Tanja, Michael Flood und Brian Martin, »Combining Academia and Activism: Common Obstacles and Useful Tools.« *Australian Universities Review* 55 (2013), 17-26.

Eggers, Maureen Maisha, Grada Kilomba, Peggy Piesche, Susan Arndt (Hg.). *Mythen, Masken und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland*. Münster: Unrast, 2005.

Frank, David John, John W. Meyer. *The University and the Global Knowledge Society*. Princeton University Press, 2020.

Haraway, Donna. »Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective.« *Feminist Studies* 14:3 (1988), 575-599.

Heine, Matthias. »Aktivisten aller Länder, vereinigt euch!«, *Welt* 26.02.2014, https://www.welt.de/kultur/article125202875/Aktivisten-aller-Laender-vereinigt-euch.html (Zugriff 13.10.2016).

Holmes, Seth M., Heide Castañeda. »Representing the ›European refugee crisis‹ in Germany and beyond: Deservingness and difference, life and death.« *American Ethnologist: Journal of the American Ethnological Society* 43:1 (2016), 12-24.

Kay, Rebecca, Alison Phipps. »GRAMNET: Bringing together research and practice for social justice and equality.« *West Coast Line* 86 (2011), 150-155.

Liepsch, Elisa, Julian Warner, Matthias Pees (Hg.). *Allianzen. Kritische Praxis an* weißen *Institutionen*. Bielefeld: transcript, 2018.

Marschall, Anika. »Between Tokyo and Frankfurt: Akira Takayama's ›Theatre 2.0‹, migratory encounters and urban solidarity in the contemporary city.« *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance* 26:2 (2020).

Marschall, Anika. »Of Quiet Resistance: *Shy Radicals*, Divergent World-Making and the Poetics of Statecraft.« In: Silvia Jestrovic, Bishnupriya Dutt (Hg.). *Cultures of the Left: Manifestations and Performances*, i.E.

Marschall, Anika. »What can theatre do about the refugee crisis? Enacting commitment and navigating complicity in performative interventions.« *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance* 23:2 (2018), 148-166.

Marschall, Anika. *Performing Human Rights: Artistic Interventions into European Asylum*. PhD Thesis, University of Glasgow, 2019.

McKenzie, Jon. »Is Performance Studies Imperialist?« *The Drama Review* 50:4 (2006), 5-8.

Mignolo, Walter D., Catherine E. Walsh. *On Decoloniality: Concepts, Analytics, Praxis*. Durham; London: Duke University Press, 2018.

Öğüt, Ahmet, Florian Malzacher, Pelin Tan (Hg.). *The Silent University. Towards a Transversal Pedagogy*. Berlin: Sternberg Press, 2016.

Phipps, Alison. »The Academic Border Guard«, GRAMNet Blog 13.02.2016, https://gramnet.wordpress.com/2016/02/13/the-academic-border-guard/ (Zugriff 16.10.2020).

Phipps, Alison. »We live in cruel times, and courage is made in times like these«, The National, 26.07.2018, https://www.thenational.scot/news/16377828.alison-phipps-live-cruel-times-courage-made-times-like/ (Zugriff 13.10.2020).

Reinelt, Janelle. »Is Performance Studies Imperialist? Part 2« *The Drama Review (TDR)* 51:3 (2007), 7-16.

Scheller, Jörg. »The Embedded Artist. Zur Heimholung der Künste in Kultur und Gesellschaft durch künstlerische Forschung.« In: Ruedi Widmer (Hg.). *Laienherrschaft: 18 Exkurse zum Verhältnis von Künsten und Medien*. Zürich; Berlin: Diaphanes, 2014, 201-211.

Sharifi, Azadeh. »›Wir wollten ein Zeichen setzen‹: Performance and Protest by Minorities in German Theatre.« *Performance Paradigm* 14 (2018), 45-63.

Simke, Ann-Christine, Anika Marschall. »Embodied Facts, Documented Feelings: How Forensic Architecture is Teaching the Arts the Value of Technoscience.« *Theatre Research International*, i.E.

Spivak, Gayatri C. *An Aesthetic Education in the Era of Globalization*. Cambridge: Harvard University Press, 2012.

Vogelgesang, Arne. »Alle müssen was tun – Der aktivistische Imperativ und sein künstlerischer Konsum.« In: Theater Dortmund/Heinrich-Böll-Stiftung (Hg.). *Theater trifft Aktion. Ein Update zum Verhältnis von darstellender Kunst und Aktivismus*. 2016, 13-17.

Ybarra, Patricia. »The Administrator as Activist.« In: Stephani Etheridge Woodson, Tamara Underiner (Hg.). *Theatre, Performance and Change*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2018, 333-335.

Zisis, Chris. »The Art of Being Many. A critical review.« In: Martin J. Schäfer, Vassilis S. Tsianos/geheimagentur (Hg.). *The Art of Being Many. Towards a new theory and practice of Gathering*. Bielefeld: Transcript, 2016, 129-148.

*im*possible bodies*
Vom Pararaum zur Einschreibung ins kulturelle Archiv

Elisa Liepsch

In diesem Text möchte ich die Leser*innen einladen, sich mit *im*possible bodies* auseinanderzusetzen, einem Festivalprojekt, das zwischen 2018 und 2019 in zwei Ausgaben am Künstler*innenhaus Mousonturm in Frankfurt a.M. stattfand. Der erste Teil war ein Festival für utopische Praxis, den ich als Mitarbeiterin der Mousonturm-Dramaturgie in Kooperation mit einigen lokalen Initiativen kuratierte, der zweite Teil der Versuch einer Dekonstruktion, welcher in Zusammenarbeit mit dem freien Mitarbeiter Julian Warner entstand.

Versuch einer Dekonstruktion

Dass auf den Bühnen Deutschlands noch immer vor allem ein normatives Körperbild zu sehen ist, dass die Forderung nach einer neuen künstlerischen und institutionellen Praxis immer deutlicher artikuliert wird, dass Unbehagen und Widerständigkeit gegen einen gängigen Kanon immer größer werden und doch nur unzureichenden Widerhall in den Institutionen finden, veranlasste mich mit *im*possible bodies. performing sharing celebrating. Festival für utopische Praxis,* Künstler*innen wie Simone Dede Ayivi, Tucké Royale, Nuray Demir und Tümay Kılınçel, Jaamil Olawale Kosoko, Last Yearz Interesting Negro, Macaquinhos, Ayla Pierrot Arendt, Carolina Mendonça, Joana Tischkau, Anta Helena Recke, Danny Banany mit seiner Queer B-Cademy sowie Frankfurter Initiativen wie Queergehört oder SUQ – solidarisch, unaufgefordert, queer und weitere lokale Aktivist*innen, DJs und Mitarbeiter*innen Frankfurter Kulturinstitutionen einzuladen. Das Festival wollte das Nicht-Konforme feiern und einen Möglichkeitsraum für queere, feministische und rassismuskritische Praktiken und Visionen öffnen.

Die zweite Festivalausgabe, *im*possible bodies #2. Versuch einer Dekonstruktion,* verstand sich noch dezidierter als Institutionskritik und wollte sich der Analyse der eigenen Institution Mousonturm und ihren Strukturen und Praktiken zuwenden. Wir wollten dabei einen genaueren Blick auf die Geschichte des Hauses werfen, um von dort den Versuch einer Dekonstruktion hegemonialer Anordnungen und Diskurse anzustoßen.

Das Künstler*innenhaus Mousonturm befindet sich im Frankfurter Ostend und ist seit seiner Gründung im Dezember 1988 ein Produktionshaus für freie Künste. Es befindet sich im ehemaligen Verwaltungstrakt der Mouson-Seifenfabrik, die sich seit 1798 in der Breiten Gasse in der heutigen Frankfurter Innenstadt und ab 1881 in der Waldschmidtstraße in die Vorstellungen kolonialer Reinheitsfantasien einreihte, und u.a. Produkte für die »zarte weiße Haut der Frau« produzierte. Dafür flogen die Mouson-Parfumeure beispielsweise in die Provence, um wohlriechende und »exotische« Lavendelblüten einzukaufen, distribuiert wurden die Firmenprodukte nahezu in die ganze Welt. 1972 wurde die Seifenfabrik verkauft und bis 1976 alle Gebäude abgerissen – einzig der heutige Mousonturm, einst Frankfurts erstes Hochhaus, blieb erhalten. Das Narrativ geht so, dass eine Schar freier Künstler*innen um Dieter Buroch und die Gruppe Omnibus 1977 das Haus oder besser gesagt seine Ruine mit einem Festival besetzte und schließlich am 29. Dezember 1988 in ein freies Produktionshaus überführte. Die einstigen Reisen der Parfumeure übernahmen fortan die Dramaturg*innen und Kurator*innen des Hauses. Die Abnehmer*innen internationaler Kunst waren nunmehr ein sich wohl selbst als »kosmopolitisch« bezeichnendes Frankfurter Publikum.

Diese Kontinuitäten von Seifenfabrik und Künstlerhaus sind kein Zufall. Unserer Ansicht nach verweist die (Transformations-)Geschichte des Mousonturms, seine Praxis als Unternehmen für Seife und Parfum als auch der Übergang in und das Wirken als Produktionshaus auf eine »Kolonialität der Macht« (Aníbal Quijano), ein Fortdauern kolonialer Machtverhältnisse. Die hygienische Reinheit durch Abtrennung von Schmutz und die Entkontextualisierung und Isolierung von Praktiken, Bewegungen und Diskursen sind dieser Institution eingeschrieben. Kauften einst *weiße*, bürgerliche Menschen Cremes und Parfums, goutierten nun zumeist *weiße*, bürgerliche Menschen Kunst – beides zum Distinktionsgewinn.

*im*possible bodies #2* wollte zum einen die Geschichte des Unternehmens Mouson unter die Lupe nehmen, zum anderen die Transformation von der Seifen- in die Kulturfabrik und die jetzige institutionelle Praxis des Hauses

untersuchen. Für unsere Recherchen stellten wir uns keine geringere Frage als jene nach der Institution der Zukunft, die Teilhabe, Kollaboration, Emanzipation, Ästhetik, Repräsentation und Kritik der Vielen ermöglicht. Dies schien uns durch zwei Vorgänge möglich zu sein: die Dekonstruktion und damit verbunden die schlussendliche Ruinierung der Institution – als Bogen zur einstigen Fabrikruine, deren Mission Statement und Praxis es, nun in einem dekolonialen Sinne, zu bestimmen gilt. Diese künstlerische Recherche konnte nur in einem pluralen Gefüge durchgeführt werden, einem temporären Wir, bestehend aus Julian Warner und mir. Die Institution der Vielen kann nicht allein skizziert werden.

Vorausgegangen waren dem Festival lange Überlegungen darüber, welche Qualitäten eine Institution haben könnte, in der wir gern arbeiten würden. Wir fingen also an eine Institution zu imaginieren. Programmatisch entschieden wir uns schließlich für das Format einer künstlerischen Konferenz. Für ein mehrtägiges Programm waren für uns folgende Parameter maßgeblich: freier Eintritt für alle, Versammlungsräume mit gemeinsamen kostenfreien Mahlzeiten und Getränken, freie Kinderbetreuung, Simultanübersetzung, zwei Festivalbeobachter*innen, die wir zu kritischem Feedback einluden, sowie die Partizipation der Eingeladenen. Die anfängliche Idee, alle gleich zu bezahlen, mussten wir verwerfen, weil die jeweiligen Beiträge unter verschiedenen Voraussetzungen und mit unterschiedlichem Aufwand entstanden.

Besonders wichtig war für uns die dezidierte Auseinandersetzung mit der Firmengeschichte. Dies beinhaltete die Aufarbeitung und Dokumentation des hausinternen Archivs mit Fotoalben, Werbeanzeigen, Flacons, Rezepten der Mixturen etc. Der Mousonturm-Praktikant Luuk Wildschut fotografierte und katalogisierte alle vorhandenen Objekte. Außerdem begannen wir im Institut für Stadtgeschichte in Frankfurt die zahlreichen Akten zur Genealogie des Künstler*innenhauses zu sichten.

Ausgehend von einer Idee des kritischen Kuratierens, nämlich einer antirassistischen, inklusiven, intersektionalen und vielstimmigen Praxis, die das Ziel hat, die Vorgänge des Theaters zu durchkreuzen und zu queeren, die Machtordnung zu unterlaufen und einen Dekolonisierungsprozess voranzutreiben, versammelten sich in dem Programm unterschiedliche Formate, darunter Installationen, feste zeitliche Programmpunkte mit Lectures, Konzerten und Performances, ein Workshop mit Studierenden, in dem ein Zine erstellt wurde, und zwei Residenzen. Wir ermunterten die eingeladenen Künstler*innen und Denker*innen durchaus die ihnen vertrauten Formate zu überschreiten und in Kollaboration mit weiteren Eingeladenen Neues auszupro-

bieren. Sie waren alle eingeladen, ihre individuelle dekoloniale Kritik zu formulieren.

Dies beinhaltete für uns auch die Arbeitsweise in der Programmierung und Einladungspolitik. Zum einen war es wichtig, dass sich eine Methodik und Kritik von außen im Programm wiederfindet, um eine Kunst der Vielen zu praktizieren. Dies geschah durch die Einladung Julian Warners als Mitarbeiter am Programm. Zum anderen haben wir mit allen Beteiligten des Festivals ausführliche Gespräche geführt, in denen wir gemeinsam erörtert haben, in welcher Form und mit welchen Inhalten sie sich gern in Beziehung zu unserer Recherche setzen wollen und welche Voraussetzungen dafür geschaffen werden müssen.

Für die Auswahl der Personen, die einzelne Programmpunkte übernahmen, war es wichtig für uns, dass sie aus einem Frankfurter oder deutschen Kontext sprachen, damit wir uns spezifisch und präzise den lokalen und den Zuständen in Deutschland widmen können. Internationale Gäst*innen waren dennoch genauso bedeutend, um verschiedene Praktiken erfahrbar zu machen, Solidarisierungsmomente zu ermöglichen und Verbindungen herzustellen. Wir befassten uns auch mit unserer Rolle und der neoliberalen Konnotation des*der Projekt-Kurators*in. Als Programmteam wollten wir uns gern vom vermeintlich unantastbaren Sockel heben und verstanden uns eher als Ermöglicher*innen. In dieser Rolle wollten wir uns unsichtbar machen und verschwinden. Wir wählten deshalb die Bezeichnung der Organisator*innen. Gern wollten wir selber Gäst*innen sein in dieser neuen Institution. In all unseren Versuchen ging es uns um das Ausloten von Formen der Kollaboration und Allianzen.

Neben der Sichtbarmachung einer diversen Gesellschaft Deutschlands ging es uns auch um das Sichtbarmachen von Strukturen innerhalb der Institution. Die Umnutzung von Räumen und das Nachdenken über Zeit waren deshalb unerlässlich. Wollen wir die Hierarchisierungen der Institutionen aufbrechen, die eigene institutionelle Praxis und die damit verbundene Gewalt reflektieren, müssen wir auch die Räume mit der ihnen innewohnenden Gewalt anders denken. Für uns war klar, dass wir den Mousonturm von seinen stadtgesellschaftlichen, aber auch globalen Rändern her denken wollten. Dabei sollten nicht nur marginalisierte Stimmen zu Wort kommen, sondern auch der Mousonturm architektonisch und ideologisch anders gedacht werden. Deshalb blieben die klassischen Spielorte des Mousonturms – Black Box und White Cube – an diesen Tagen leer. Stattdessen wurden Foyers, Flure,

Büros, eine Künstler*innengarderobe, die Intendanz, das Lichtlager und das Kassenhäuschen bespielt.

Ein besonders wichtiger Punkt war für uns die Frage der Gastfreund*innenschaft, Bewirtung und Sorge sowohl für die Künstler*innen als auch die Teilnehmenden des Programms. Ein Projekt, das sich mit der Öffnung der Institution, Austausch und Allianzen befasst, muss sich den ganz basalen Fragestellungen zuwenden. Wie kann die Ressourcenverteilung im Theater selbst zum Gegenstand der Versammlung im Rahmen eines solchen Festivals werden?

Ausgehend von der Idee, dass wir uns nicht für ein »Endprodukt« interessierten, sondern für Konversation, verweigerten wir auch die leichte Konsumierbarkeit – es ging uns um ein post-repräsentatives Programmieren (Nora Sternfeld). Kein fertiges Format wollten wir vorstellen, sondern zu Prozess und Fragment einladen (Frie Leysen). Wir wollten die Institution fragil machen, um Neues zu ermöglichen (Ulf Aminde). Dabei halfen uns auch die Erkenntnisse aus der Arbeit an dem von uns herausgegebenen Band *Allianzen. Kritische Praxis an* weißen *Institutionen*. Wir wollten die Theorie in die Praxis überführen, zu einer Art öffentlicher Probe oder Imagination einer Institution der Vielen einladen. Hierbei ging es vor allem um das Sichtbarmachen existierender Praktiken, Zugriffe und anderen, situierten Wissens. Zeit und Zeitlichkeit spielten hier eine besondere Rolle. Zwar war die Grundlage des Programms ein relativ fester Zeitplan, in dem stündlich etwas Neues stattfand. Diese Verdichtung und Überforderung sollten ein Statement sein – dieses Wissen, diese Praxen existieren und zwar zuhauf! Komplexitäten, so schien es uns, erfordern ein komplexes Programmieren. Zugleich ließen sie aber auch ein sehr individuelles Erleben und die Möglichkeit eines persönlichen Zugangs zu. Zeitgleich konnte dem eigenen Rhythmus in den Installationen und dem *Club of Possibilities* gefolgt werden.

Die Worte Sara Ahmeds waren uns dabei beständige Begleiterinnen: »Solidarity does not assume that our struggles are the same struggles, or that our pain is the same pain, or that our hope is for the same future. Solidarity involves commitment, and work, as well as the recognition that even if we do not have the same feelings, or the same lives, or the same bodies, we do live on common ground.«[1]

---

1 Ahmed, Sara. *The Cultural Politics of Emotion.* New York and London: Routledge, 2004, 189.

Pararaum

Wir wollten also über einen Zeitraum von vier Tagen einen widerständigen Raum schaffen, in dem sich eine Infrastruktur angeeignet werden sollte. Nora Sternfeld spricht in ihren Überlegungen zum radikaldemokratischen Museum vom so genannten Pararaum, der ein temporärer Widerstandsraum in der bestehenden Struktur einer Institution ist und mit seinen Handlungsräumen (Gegen-)Öffentlichkeit schafft.

Herzstück dieser Tage war Nuray Demirs *Club of Possibilities*. Als Raum der Versammlung verstand sich dieser explizit als Besetzung der *weißen* Institution und lotete die eigene Rolle zwischen Gast und Gastgeber*in in Form eines ephemeren Teesalons im Foyer des Mousonturms aus. In Anlehnung an migrantische Vereinsräume – hier mit Bierbänken, Teppichen, vielen Pflanzen und flüchtigen Objekten – zeichneten diesen Raum Temporalität und Hybridität aus, von Orientalisierung war er weit entfernt. Zusammen mit Ahmet Sitki Demir wurde ein Ort geschaffen, der Möglichkeiten der (Selbst-)Sorge und Solidarität erprobte. Hier konnten alle ankommen, sich niederlassen, gemeinsam essen, trinken, debattieren oder einfach nur sein. Bereits vor dem Gebäude waren Plastikmöbel aufgestellt und ein Schild, das auf den *Club of Possibilities* verwies, und alle einlud, die Schwelle zu überschreiten, um Teil des Clubs zu werden. Der Club war das Eingangstor zu *im*possible bodies.*

Eine weitere Besetzung fand an der Außenseite der Eingangstür und im Kassenhäuschen, gleich am Eingang des Gebäudes, statt. Die *foundationClass der Kunsthochschule Berlin Weißensee adaptierte ihre Installation *TRUST US* für *im*possible bodies #2*. Dort hingen große papierne Textbanner, die Aufnahmeverfahren und Zugangsbeschränkungen zu Kunsthochschulen sichtbar machten, und es wurden Videos gezeigt, die die Praxis der *foundationClass näher brachten und wie sie die Idee des Auftragswerks unterlief. Das Kassenhäuschen wurde seiner ursprünglichen Daseinsberechtigung beraubt.

Das Künstlerinnen*kollektiv Swoosh Lieu beschäftigte sich in seiner Installation *A Feminist Guide to Nerdom* mit Arbeitsweisen, Methoden und Strategien feministischer Künstlerinnen* im Bereich Performance und Medienkunst. Dabei stellten sie auch traditionelle Verbindungen von Geschlechterrollen und Arbeitsfeldern in einem queerfeministischen Zugriff in Frage und gestalteten mit ihrer Installation aktiv das Lichtlager des Mousonturms um. Feminismus und Kunst, Theorie und Praxis von Technikerinnen* traten hier eine Verbindung ein.

Julian Warners *In Vorbereitung einer Ausstellung* zeigte die Offenlegung eines Arbeitsprozesses, einen Versuch, in Form einer künstlerischen Forschung Kontinuitäten und Brüche sowie Transformationen und Kopplungen von der Seifenfabrik des 18. Jahrhunderts über die Kulturkämpfe der 1970er/80er Jahre bis zum Künstler*innenhaus des Jahres 2019 neu zu denken.

Als Warm-up am Tag vor dem eigentlichen Festivalbeginn luden wir das Publikum zu Sharings der Residenzkünstler*innen Rosana Cade und Ivor Mac Askill sowie Katy Baird ein, die über mehrere Wochen in den Probebühnen gearbeitet hatten. Uns ging es darum, auch Verbindungen mit bestehenden Strukturen des Hauses einzugehen, und so luden wir zusammen mit der Musikreihe *Der Geheime Salon* DJ Nigga Fox ein.

Am nächsten Abend machte Gloria Wekker den eigentlichen Auftakt. Da sie selbst nicht nach Frankfurt reisen konnte, reisten wir im Vorfeld zu ihr nach Amsterdam und filmten ein Gespräch mit ihr über ihr Buch *White Innocence*. Die Projektion fand im *Club of Possibilities* statt, in dem wir vorher alle gemeinsam Suppe gegessen hatten. Danach folgte ein Vortrag von Vanessa E. Thompson zu feministischen Positionierungen und Institutionskritik (»wann zählt ein Schwarzer Körper, der lebt?«). Der Abend wurde beendet durch ein Konzert von Bola Ifa, der mit seinen Sounds ein radikales Zuhören einforderte. Zuhören als dekoloniale Praxis.

Der folgende Tag versammelte Beiträge von Ulf Otto, Joana Tischkau und Zinzi Minott, Bahareh Sharifi und Sandrine Micossé-Aikins mit dem Berliner Projektbüro für Diversitätsentwicklung – Diversity Arts Culture, Mathias Rodatz, Simone Dede Ayivi, Elsa M'bala und Moses März, Ogutu Muraya, Natalie Bayer und Carmen Mörsch, Nashilongweshipwe Mushaandja und Ms. Hybreedity. In unterschiedlichen Formen stellten sie ihre Recherchen zur Genese der Blackbox aus dem Hygiene-Dispositiv des 19. Jahrhunderts vor, widmeten sich der Dekolonisierung von Tanz(geschichte), Instrumenten des Strukturwandels, neoliberalen Vielfaltspolitiken und Staatsrassismus, imaginierten die Institution der Zukunft, ließen Sounds aus Yaoundé Édouard Glissant begegnen, sprachen über Rassismuserfahrungen außereuropäischer Künstler*innen in *weißen* Institutionen, dekoloniale Museumsarbeit und die Kolonialität der Kunstvermittlung, Landumverteilung in Namibia und restaurative Gerechtigkeit sowie die Repräsentation diasporischer Musikverbindun-

gen. Außerdem wurde der Mousonturm als Station in den postkolonialen Stadtrundgang und Stadtplan von »frankfurt postkolonial« aufgenommen.[2]

Der letzte Tag widmete sich einer finalen verdichtenden Kritik. Ismahan Wayah und Imad Mustafa, die von uns eingeladenen kritischen Festivalbeobachter*innen, sprachen über ihre dekoloniale Kritik zum Festival und seinen Inhalten. Rohit Jain baten wir, sich kritisch mit unserer Publikation *Allianzen. Kritische Praxis an* weißen *Institutionen* auseinanderzusetzen. In ihrer Abschlussperformance lud Nuray Demir in ihrem *Club of Possibilities* zum gemeinsamen Verfassen eines alternativen Alphabets des Widerstands und Empowerments ein, der Formulierung eines alternativen Kanons, der sich in die Mauern des Mousonturms und unter Mithilfe der Gäst*innen in das kollektive Bewusstsein einschreiben sollte.

»Die Institution aus Liebe zerstören« (Simone Dede Ayivi)

Im Folgenden möchte ich versuchen, das Festivalprogramm und unsere Bemühungen einzuordnen.

Mit *im*possible bodies #2* ging es uns vor allem darum, das Theater als Handlungsraum zu begreifen, Theater als umkämpftes Terrain, das nicht immer so bleiben muss, wie es ist. Ein Theater, das andere Öffentlichkeiten herstellen kann. Das geht mit dem Eingeständnis einher, dass das Theater nicht per se frei und offen für alle ist. Die Umsetzung der solidarischen Institution ist nun, wozu wir aufgerufen sind. Das Allgemeine Gleichbehandlungsgesetz sieht vor, dass alle Bürger*innen Deutschlands juristisch gesehen ein Recht haben, in den Institutionen repräsentiert zu sein, so auch jene, die gesellschaftlich marginalisiert werden.

Die viertägige Zusammenkunft brachte vor allem Schwarze Menschen und People of Color aus Frankfurt und Deutschland zusammen, die sich vermutlich selbst einem politischen Umfeld zuordneten wie ISD Frankfurt oder ADEFRA oder aber in Institutionen tätig waren und ähnliche Fragestellungen mitbrachten. Das klassische Mousonturm-Publikum erschien an jenen Tagen nicht. Zugleich verbrachten viele der eingeladenen Beteiligten und das Publikum die gesamte Zeit im Mousonturm. Über die Tage realisierte sich ein

2 Detaillierte Informationen unter: https://www.mousonturm.de/festivals/impossible-bodies-2/

postmigrantischer Raum. Das Festival verstanden wir als kuratorische Aneignung einer Besetzung.

Imad Mustafa beschrieb den viertägigen Raum als einen, der ein Ankommen ermöglichte, in dem freies Sein und freies Reden stattfinden konnten. Ein postmigrantischer Raum, der bezeugt: »Wir sind hier, es gibt uns!«. In diesen Tagen konnte die Vorstellung einer *shared institution*, die vielen offensteht und von vielen gestaltet werden kann, kurz aufscheinen.

Der Versuch einer Dekonstruktion war eine Einladung an die Mitarbeiter*innen des Mousonturms wie an das Publikum, sich mit der Geschichte der Institution Mousonturm, ihrem eigenen Handeln und der eigenen Kompliz*innenschaft auseinanderzusetzen. Kritik ist gern auf der Bühne gesehen, nicht aber an den eigenen Strukturen.

Die Komplexität der Dekolonisierung einer Institution, die nie abgeschlossen sein kann, sondern ein andauernder Vorgang ist (Walter D. Mignolo), muss deshalb auch immer eine Komplexität des Kritikübens beinhalten. In den Debatten um Rassismus und Strukturveränderung an Theatern ist oft eine Banalisierung zu beobachten, wenn Kritik geäußert wird. So war innerhalb des Hauses u.a. ein Tribunal erwartet worden, obwohl wir alle Rechercheschritte geteilt und stets Transparenz gegenüber unserem Programm und der Methodik gezeigt hatten.[3]

Woher kommt diese Angst vor Kritik? Wir vermuten: Der befürchtete Machtverlust einer Leitung ist sicherlich an die Erkenntnis gebunden, dass das *weiße*, oftmals männliche Individuum in Leitungsfunktion mit neuen Programmen und neuen Schwerpunkten nicht mehr im Mittelpunkt stehen könnte. Dass man trotz des Ermöglichens eines internationalen Theaters und des eigenen Kosmopolitismus in einem Produktionshaus Reproduzent*in von Rassismus sein kann, in einem postmigrantischen Raum »bloß« eine*r von vielen sein könnte, ja die Abschaffung des Solos in einer horizontalen Idee von Theater realistischer wird, scheint eine unüberwindbare Kränkung zu sein. Wenn wir die *shared institution* ernst nehmen und alle eingeladen sind, zusammen Entscheidungen zu fällen, dann hieße das, dass alle in der Dramaturgie sitzen können. Das bedeutete folglich, dass die eigene, oftmals

3 Ein Mitglied der Intendantengruppe des Deutschen Bühnenvereins warf mir beim *Ratschlag der Vielen* im November 2019 in Nürnberg bei einem Panel zu Institutionskritik vor, ich wolle die Theater abschaffen und sei »genauso wie die Rechten«. Ich denke, wenn wir nicht in der Lage sind, vielfältige Formen der Kritik und des Theatermachens umzusetzen, werden sich die Theater am Ende selbst abschaffen.

ausschließlich bürgerliche Wissensbiografie an Bedeutung, Einzigartigkeit und Macht verlöre. Wenn die eigene Stimme an Dominanz verliert – und das ist eine völlig neue Erfahrung, können Theater und Kunst auch ohne die eigene Anwesenheit stattfinden. Ein Intendant wäre dann völlig unnötig. Warum aber braucht ein Künstler*innenhaus überhaupt eine*n Intendanten*in?

Mit dieser Befürchtung oder Erkenntnis hat die Dekolonisierung aber noch nicht begonnen. Die Ideologien der einzelnen Häuser verunmöglichen den Wandel, zum Beispiel durch Debatten um sogenannte künstlerische Qualität. Bei *im*possible bodies #2* ging es überhaupt nicht mehr um ein wie auch immer geartetes Überprüfen dieser Qualität oder ein diesbezügliches Auswahlkriterium, sondern eher um die Distribution von Produktionsmitteln und -räumen. Dabei ging es weniger darum, den Fokus auf ein Programm zu legen. Vielmehr interessierte uns eine post-repräsentative Form der Zusammenkunft, eine temporäre Gemeinschaft, in der sich die Anwesenden ihren eigenen Raum, ein vorübergehendes Zuhause selbst gestalten konnten. Es verstand sich von selbst, dass die meisten Besucher*innen beim Aufräumen halfen und Verantwortung für den Raum übernahmen, den sie über die Tage auch selbst mitgestaltet hatten. Dies führte sogar dazu, dass eine Teilnehmerin Schokolade für alle in den *Club of Possibilities* mitbrachte.

Im Teilen ihrer Eindrücke und der Formulierung ihrer Kritik haben die beiden Festivalbeobachter*innen Ismahan Wayah und Imad Mustafa auch einen Diskussionsraum für alle Anwesenden geöffnet. Natalie Bayer merkte an, dass sich bei *im*possible bodies* eine Hartnäckigkeit der Verbindungen und eine andere Sprachmacht vorfinden würden. Vor zehn Jahren sahen die Institutionen ganz anders aus, und diese Allianzen wären nicht möglich gewesen. Und dass da etwas bleibt. Patu erinnerte daran, dass Errungenschaften und Festivals wie *im*possible bodies* auf Kämpfe vorheriger Generationen und Aktivist*innen basierten, die wir anerkennen müssen und nicht vergessen dürfen. Dazu zählen auch die migrantischen Mietstreiks und Kämpfe im Frankfurt der 1970er Jahre mit ihren Forderungen nach Zugang zu Ressourcen und Infrastruktur.

*im*possible bodies #2* war vor allem deshalb möglich, weil eine jahrelang gewachsene Praxis einer bestimmten Ethik des Kuratierens und des Produzierens am Mousonturm selbst mit ihren Strukturen des Vertrauens diese Einladungen an Beteiligte und Publikum aussprechen konnte. Aber natürlich haben sich während dieser Tage noch einmal die Abgründe aufgetan: Die Einladung mitzumachen könnte eben nicht eine Woche später wiederholt werden, weil der Raum dann nicht mehr existiert. Und eine tatsächliche Beset-

zung, wie von einigen anwesenden Künstler*innen spontan gefordert, konnte in einer Verflechtung von Verantwortlichkeiten auch nicht stattfinden. Diese Widersprüche gilt es auszuhalten und fruchtbar zu machen.

Simone Dede Ayivi proklamierte in einem Gespräch »Die Institution aus Liebe zerstören«. Gerade weil die eigene Liebe zum Theater und zur Kunst so groß ist, muss das Bestehende zerstört werden, um etwas Neues zu beginnen, das Strukturen der Macht und Exklusion überwindet und einen Raum der Vielen öffnet. Der Akt des gemeinsamen Verfassens eines neuen, lebendigen Kanons mit Nuray Demir am letzten Tag ist ein solches Zeichen für das Neue und gehört zu den eindrücklichsten Momenten eines postmigrantischen und politischen Wandels, dessen Wind bereits durch die Institutionen weht.

»We have work to do. And a world to win« (Arundhati Roy)

Das von Nuray Demir initiierte Alphabet blieb keine 24 Stunden sichtbar. Und verweist damit sehr klar auf das Phänomen der mangelnden Nachhaltigkeit solcher Festivals. Natürlich können vier Tage nichts dauerhaft implementieren, und natürlich ist auch Flüchtigkeit Teil der neuen Institutionen, denen die Vorstellung von in Stein gemeißelten, starren Ideen fern liegt. Aber ein paar Wochen hätte es schon bleiben können. Bahareh Sharifi und Sandrine Micossé-Aikins merkten zu Recht an, dass die Einbettung des Festivals im Programm keine Nachhaltigkeit ersetzen kann und nur eine strukturelle Reform das Ziel sein kann.

*im*possible bodies* konnte vor allem durch Drittmittel der Kulturstiftung des Bundes ermöglicht werden. Der Förderzeitraum ist festgelegt. Es ist eine Entscheidung der Institution, sich mit solchen Projekten dauerhaft auf den Weg zu machen. Diese Prozesse finden bisher nicht oder selten statt. Nicht zuletzt dadurch verlieren Institutionen oder einzelne engagierte Mitarbeiter*innen an Glaubwürdigkeit gegenüber den Communities, Organisationen, Vereinen und Einzelpersonen, die in der Festivalitis nichts als einen weiteren Versuch der Vermarktung bestimmter Körper und Vereinnahmung jener Themen vermuten, an denen sie seit Generationen und Jahrzehnten ohne Mittel und jenseits des großen Auftritts oftmals ehrenamtlich arbeiten. Mangelndes Wissen und privilegierte Ignoranz gegenüber diesen Initiativen sind nur mehr erneuter Ausdruck hegemonialer »ausschließender Vereinnahmung« (Vanessa E. Thompson).

Eine prozessual begleitende Antidiskriminierungsstrategie, wie sie beispielsweise das Festival Theaterformen in den letzten Jahren durchgeführt hat, wäre ein Instrument. Aber das große Bekenntnis fällt oft aus. Julian Warners *In Vorbereitung einer Ausstellung* bestand aus einem künstlerischen Moodboard. Dieses durfte natürlich nicht, wie von uns geplant, direkt auf die Gebäudewand aufgetragen werden, sondern auf eine applizierte Papierbahn. Diese sollte bleiben und an den Versuch einer Dekonstruktion auch nach den Festivaltagen erinnern – als eine Einschreibung ins Gebäude. Ein paar Monate später musste dieses Poster aus der Mülltonne gefischt werden. Es war versehentlich entfernt und entsorgt worden. Inzwischen ist das zerknitterte Plakat in die Büroetage des Mousonturms gewandert und so näher ans Zentrum der Macht; sichtbar dann aber auch nur für jene, die einer Einladung dorthin folgen können.

Bei unseren Recherchen im Institut für Stadtgeschichte mit gerade frisch zugänglichen Akten wurde uns vor allem eines klar: Die altbekannte Entstehungsgeschichte des Mousonturms um Dieter Buroch und die Gruppe Omnibus war nur eine Perspektive auf die Ereignisse. Völlig ausradiert wurde in der tradierten Erzählung der Vorschlag, hier ein soziokulturelles Zentrum »nach Vorbild der Ausländerkulturzentren« zu errichten. Die Aktion der Gruppe Omnibus war auch keine Besetzung, wie oftmals kolportiert, sondern ein vom Kulturdezernat gefördertes Festival. Der damalige Kulturdezernent Hilmar Hoffmann hatte sich einst visionär und nahezu radikal bei seiner Antrittsrede in der Stadtverordnetenversammlung am 12. November 1970 geäußert: »Kultur ist kein absoluter Wert, der an sich selbst gemessen werden kann, sondern nur an den gesellschaftlichen Entwicklungen, die sie bewirkt oder deren Bedingungen ihre Entfaltung unterworfen ist. Ihr in Traditionen behaupteter Eigenwert ist heute fragwürdig.« Sein Angriff auf ein bürgerliches Kunstverständnis ähnelt heutigen antirassistischen, intersektionalen feministischen und anti-klassistischen Kulturkämpfen. Damals wie heute kämpfen Künstler*innen und Aktivist*innen gegen einen hygienischen Kunstbegriff. Warum Jahre nach der »Besetzung« aus der Fabrikruine kein emanzipatorisches Projekt, sondern eine Kunstinstitution mit Intendanten wurde, gilt es aufzuarbeiten.

Natürlich können Unterfangen wie *im*possible bodies* als simple Symbolpolitik betrachtet werden. Ich glaube dennoch an die transformative Kraft solcher Zusammenkünfte. Denn in all ihrer Vergeblichkeit im Kontext mangelnder Nachhaltigkeit vermögen sie dennoch Verbindungslinien zwischen den Beteiligten und dem Publikum herzustellen. Und der *Club of Possibilities*

hat tatsächlich ein neues Wir skizziert. Denn ein neues Wir ist im Werden, das das alte »toxische Wir« (Peggy Piesche), das immer von der so genannten *weißen,* deutschen »Mehrheitsgesellschaft« ausgeht, hinter sich zu lassen vermag.

Was blieb?

Die radikale Öffnung der Räume war natürlich eine Belastungsprobe für das Team des Mousonturms. Auf den Fluren fanden jedoch ganz neue Begegnungen, Prozesse und Verschiebungen statt, und es stellte sich eine zumindest temporäre Transparenz ein. Dies hatte auch Auswirkungen auf das Miteinander des Teams und zukünftige Projekte des Hauses.

Sicherlich hat das Festivalprogramm dazu geführt, dass ein Diskurs durch die Gänge wehte, der nicht mehr zu verdrängen ist. Das Publikum hat sich nach diesen Tagen verändert. Rekurse, Sprache und Bewusstsein im Mousonturm-Team haben sich verändert. Und die All-Gender-Toiletten sind geblieben. Außerdem gibt es ein wunderbares Zine, das mit Studierenden der Hessischen Theaterakademie, Julia Wissert und Patu entstanden ist. Es heißt »Ruins«.

Die Klebereste der entfernten Papierbahnen der *foundationClass am Eingang des Mousonturms waren über Monate sichtbar. Sie nagten hartnäckig an der hygienischen Institution, die am liebsten jedes Wochenende in frischer Reinheit ein neues Festival präsentiert. Ob sie sich heute noch am Türrahmen festkrallen? Ich weiß es nicht. Ich bin schon länger nicht mehr dort gewesen.

Zugleich wurden einige Anliegen präsenter. Dem Künstler*innenhaus sind in seiner offiziellen Schreibweise »Künstlerhaus« noch immer zwei Fehler inhärent: zum einen die allein männliche Adressierung, zum anderen die Frage, was ein Künstler*innenhaus ausmachen müsste: eine Gestaltung durch Künstler*innen. Wie sähe ein Künstler*innenhaus aus, das diesen Anspruch ernst nähme?

Immerhin haben wir jetzt eine ungefähre Ahnung davon, wie wir uns eine Institution der Vielen vorstellen. Das Aushalten von Differenz und radikale Vielfalt müssen dabei elementarer Bestandteil sein. Denn diese Tage waren vor allem ein Feiern der Differenz, in der sich die Anwesenden über gemeinsame Ziele verständigen, definieren und vereinen konnten – in all ihren unterschiedlichen Positionierungen. Und natürlich kommt aus der Perspekti-

ve Deutschlands ein Unbehagen auf, wenn Nashilongweshipwe Mushaandja »Burn the theatre, burn the books!« ausruft. Diese Proklamationen aber waren verhandel- und debattierbar im Kontext dieser Tage.

Als Konsequenz des Festivals waren uns zwei Sachen Herzensangelegenheiten: Die weitere Aufarbeitung des Mousonturm-Archivs und Recherche im Institut für Stadtgeschichte sowie die Installation eines (post)migrantischen künstlerischen Beirats, der konkrete Forderungen an den Mousonturm stellt. Insbesondere letzter Punkt wurde umfassend debattiert, Personen eruiert und Kontakte hergestellt. Bis heute ist nichts passiert.

Wir müssen die Institutionen weiter herausfordern. Nora Sternfeld hat für das radikaldemokratische Museum folgende Themenstränge ihrer Recherche formuliert, die wir durchaus als klare Arbeitsaufträge verstehen können und die sich auf Theater und das kulturelle Archiv anwenden lassen: 1. Das Archiv herausfordern, 2. Den Raum aneignen, 3. Gegen-Öffentlichkeit organisieren, 4. Alternatives Wissen produzieren, 5. Vermittlung radikalisieren.

Es ist klar, dass wir diese Arbeit nur gemeinsam tun können. Und dass wir auf diesem Weg nicht alle mitnehmen werden, um Adrienne Maree Brown zu paraphrasieren. Aber schon jetzt sind wir viele, die an der Porosität, Ruinierung und Dekonstruktion arbeiten. Welche Institutionen könnten entstehen, die diese Aufträge umsetzten?

»Pessimism is luxury« (Silvia Federici)

Seit Herbst 2019 arbeite ich als Performing Arts Programmer an der Beursschouwburg in Brüssel. Was ich bisher in Flandern und Brüssel beobachten konnte, ist, dass immer öfter sehr junge Menschen sehr verantwortungsvolle Positionen in Kunstinstitutionen übernehmen. Ihre Arbeit machen sie nach ihren eigenen Vorstellungen und Parametern, studiert haben sie oftmals etwas »Fachfremdes«. Das Vertrauen in die Mitarbeiter*innen ist unendlich groß und generös. Im Sommer 2020 wurde die Leitung der Beursschouwburg der 28-jährigen Melat Gebeyaw Nigussie übertragen – ein Vorgang, der in Deutschland undenkbar ist. Diese Arbeitsweisen und Entscheidungen faszinieren mich und geben mir Hoffnung. Der *weiße* deutsche Dominanzkulturbetrieb mit seinem Anspruch auf Definitionsmacht kann diese anderen Arbeitsweisen oft gar nicht imaginieren. Aber diese Umstände geben Kraft für die Arbeit an den zukünftigen Institutionen, gerade in einer Region mit den zwei starken rechtsnationalen Parteien N-VA und Vlaams Belang, die die

Abschaffung kritischer Kunst bereits in vollem Gange praktizieren und den sich reduzierenden Kulturetat lieber in Flämische Freilichtmuseen und den Ankauf Flämischer Meister investieren – für den Aufbau der Flämischen Nation. Was muss in Deutschland passieren, um die dekoloniale Arbeit in den Institutionen voranzutreiben? Mit wem müssen wir uns verbünden, auf welche Ziele können wir uns einigen? In Anbetracht verhärteter Diskurse formulierte Rohit Jain am Ende von *im*possible bodies* ein Plädoyer für mehr Softness und Humor. In diesem Sinne: »Achten wir aufeinander und bleiben wir widerständig!« (Tucké Royale).

*Ich danke Nuray Demir, Lina Zehelein, Ewelina Benbenek und Julian Warner für die gemeinsame Reflexion und das Teilen von Erinnerungen. Mein Dank gilt vor allem allen Künstler*innen, Mitarbeiter*innen und Beteiligten des Projekts, die mit ihrem Vertrauen und ihrer Hingabe einen viertägigen Gegenentwurf ermöglicht haben. Nicht zuletzt dem Publikum, welches sich über die Schwelle gewagt hat.*

Literatur

Ahmed, Sara. TheCulturalPoliticsofEmotion. London: Routledge, 2004.

Aminde, Ulf. »Grundlagen.« In: Florian Malzacher, Dominik Müller, Felizitas Stilleke. *Stichworte. Impulse Theater Festival 2013-2017*. Berlin, Köln: Alexander Verlag, 2017, 41.

Bayer, Natalie, Belinda Kazeem-Kamiński und Nora Sternfeld (Hg.). *Kuratieren als antirassistische Praxis*. Berlin, Boston: Walter de Gruyter, 2017.

Brown, Adrienne Maree, Autumn Brown. *How to survive the end of the world. A podcast from the Brown sisters.*

Federici, Silvia. *Feminism and the Politics of the Commons*. Open Class im Rahmen der Akademie des Verlernens/Wiener Festwochen, 16.6.2017.

Hoffmann, Hilmar. »Kulturarbeit ist heute praktische Bildungsarbeit. Einführungsrede des neuen Kulturdezernenten Hilmar Hoffmann.« In: *Mitteilungen der Stadtverwaltung Frankfurt a.M.* (47), 1970, 433-437.

Liepsch, Elisa, Julian Warner und Matthias Pees (Hg.). *Allianzen. Kritische Praxis an* weißen *Institutionen*. Bielefeld: transcript, 2018.

Mignolo, Walter D. *Epistemischer Ungehorsam. Rhetorik der Moderne, Logik der Kolonialität und Grammatik der Dekolonialität.* Wien, Berlin: Turia + Kant, 2012.

Mignolo, Walter D. und Rustom Bharucha. *Decolonial Aesthetics in Theater and Performance. Theatrical Strategies of De-linking*. Workshop des International Research Center »Interweaving Performance Cultures«, Freie Universität Berlin, 11.-12.6.2019.

Mörsch, Carmen. *Die Bildung der A_n_d_e_r_e_n durch Kunst: Eine postkoloniale und feministische historische Kartierung der Kunstvermittlung*. Wien: Zaglossus, 2019.

Piesche, Peggy. Keynote bei *Friendly Confrontations*. Festival zu Globaler Kunst und Institutionskritik, München, 17.1.2019.

Quijano, Aníbal. *Kolonialität der Macht, Eurozentrismus und Lateinamerika*. Wien, Berlin: Turia + Kant, 2019.

Roy, Arundhati. *Azadi. Freedom. Fascism. Fiction*. London: Penguin, 2020.

Royale, Tucké. »*Wem gehören unsere Körper?*«. Keynote bei Burning Issues Meets Kampnagel, Hamburg, 30.10.2020.

Sternfeld, Nora. *Das radikaldemokratische Museum*. Berlin, Boston: Walter de Gruyter, 2018.

Wekker, Gloria. *White Innocence. Paradoxes of Colonialism and Race.* Duke: UP, 2016.

Theater als empathische Anstalt

Necati Öziri

Der folgende Text basiert auf einem Gespräch zwischen Necati Öziri, Lisa Skwirblies und Azadeh Sharifi. Die im Gespräch von Necati Öziri formulierten Gedanken und Ideen zu einem Konzept der Schaubühne als empathische Anstalt sind hier als Fließtext zusammengeführt worden.

Die Schaubühne als moralische Anstalt vs. die Schaubühne als empathische Anstalt

Das Theater als empathische Anstalt ist kein ausgearbeitetes ästhetisches System. Es ist eine stetige Entwicklung. Ich mag jedoch den Gedanken oder die Vorstellung, nicht nur die Korrektur von Klassikern vorzunehmen, sondern auch ein ästhetisches Konzept wie Schillers *Schaubühne als moralische Anstalt* näher zu betrachten und nach der Korrekturbedürftigkeit der Ästhetik und der dahinter liegenden Poetologie zu fragen. Das ist eine (ästhetische und politische) Praxis, mit der ich seit mehreren Jahren arbeite und die sich verselbstständigt hat. Um meine Gedanken über das Theater als empathische Anstalt nuancierter darstellen zu können, möchte ich hier eine modellhafte Zweiteilung bzw. eine Dichotomie vornehmen und die Schaubühne als moralische Anstalt der empathischen gegenüberstellen.

Die Schaubühne als moralische Anstalt steht für mich für das ästhetische System, das auf den deutschsprachigen Kanon zutrifft. Das gilt natürlich nicht wirklich oder nur bedingt für alle Klassiker, und es müssten von dieser These aus viele Ausdifferenzierungen getroffen werden. Und doch ist es so, dass es bei den meisten Klassikern und der Schaubühne als moralischer Anstalt häufig um die Gedanken und die Taten eines Helden geht, meistens eines Helden, seltener einer Heldin. Dagegen ist es bei der Schaubühne als empathische Anstalt so, dass es um den Charakter und den Körper eines*r Held*in

geht. Bei der Schaubühne als moralischer Anstalt gibt es Werte, Ideologien, Moralvorstellungen, die im Streit miteinander liegen. Bei der empathischen Anstalt sind es Erfahrungen, Ängste, Vorgeschichten, Kindheitstraumata etc., die im Streit miteinander liegen.

Während es also bei dem einen um eine Art von moralischer und politischer Integrität geht und auch um die Überlegenheit einer Figur gegenüber den anderen – es gibt die Guten und die Bösen –, geht es bei der Schaubühne als empathischer Anstalt um die Nachvollziehbarkeit einer Figur und die gegenseitige Anerkennung als Menschen und nicht so sehr nur als politische Träger oder Repräsentanten von Werten. Es geht um das Aufzeigen dreidimensionaler Charaktere, die auch inkongruent oder sogar widersprüchlich sind, die gerade dadurch menschlich werden, dass sie Fehler haben.

Ich finde, dass marginalisierte Perspektiven oft eine repräsentative Funktion haben und deshalb auch oft den Anspruch erfüllen müssen, makellos zu sein. Und dieser Anspruch, dass sie makellos sein müssen, führt zu ihrer Verunmenschlichung. Gerade das Fehlerhafte macht Figuren weniger repräsentativ, aber dafür menschlicher. Es geht also nicht darum, den perfekten Helden, der anderen überlegen ist, zu präsentieren – Wilhelm Tell als Beispiel –, sondern um die Inkongruenz des paradoxen Charakters. Gegen eine dominante Perspektive auf den Plot werden Perspektiven gesetzt, die sich gegenseitig ver- und beschränken und die ihre Legitimation aus Erfahrungen und weniger aus abstrakten Werten beziehen.

Während die Schaubühne als moralische Anstalt versucht zu zeigen, wie die sozialen, politischen und gesellschaftlichen Bedingungen sind, geht es bei der empathischen Anstalt um das Aufzeigen, wie sich diese Bedingungen anfühlen. Während das eine oft auktorial geschrieben ist, damit meine ich, dass Dialoge stattfinden, auf die das Publikum sozusagen »draufschaut« und wo sich eine Hierarchie in der Trennung zwischen Bühne und Publikum manifestiert, ist das andere persönlich geschrieben. Es geht nicht immer um die vollständige Aufhebung zwischen der Trennung von Publikum und Bühne, aber es sind oft Textflächen, die diese Trennung zumindest thematisieren und das Publikum direkt ansprechen, und weniger gut oder besser gelungene realistische Dialoge. Bei der Schaubühne als moralischer Anstalt geht es um das Verständnis vom Menschen als historisch-politisches Wesen, bei der Schaubühne als empathischer Anstalt geht es um die Wahrnehmung des Menschen als körperlich-soziales Wesen. Bei dem einen ist die Bühne Situation für den Plot, eine Setzung, vor deren Hintergrund der*die Zuschauer*in die Handlungen verstehen soll. Bei der empathischen Anstalt ist die Bühne eine Set-

zung, die die Darstellung des Innenlebens eines Charakters ermöglicht und erweitert. Bühne und Kostüme werden vielleicht sogar selbst zum Charakter mit eigenem Innenleben. Wie gesagt, das ist hier nur ein Modell, das die Kontinuitäten weglässt, und auch bei Schillers Figuren kann viel Innenleben gefunden werden. Aber dennoch zeigt das dichotomische Gegenüberstellen, was eine grundsätzlich andere Ästhetik sein könnte.

In meinen Theaterstücken gibt es weniger die klassischen Haupt- und Nebenrollen, sondern die Figuren entblättern sich im Laufe des Stücks, eher wie in einer Serie oder einem Episodenfilm. Es gibt keine klassische lineare Dramaturgie, in der ein Charakter erst etabliert und dann durch einen Plot bzw. in die Schlacht geschickt wird. Bei der Schaubühne als empathischer Anstalt ist der Charakter selbst der Plot. Wir erkunden das Schlachtfeld der Seele hinterher, wenn nur Erinnerungen und Traumata herumliegen. Wir lernen den Charakter immer mehr kennen, und es findet eine Form von Entblätterung oder Landschaftserkundung statt. Es ist mehr eine Zirkel-Dramaturgie, in der ein Gebiet oder eine Konfliktzone erkundet wird. Es gibt nicht nur die klassisch Guten oder Bösen, es sind unterschiedliche Figuren, die miteinander zu tun haben und die alle irgendwie recht haben, oder genauer: die alle berechtigt sind.

Bei Schiller geht es oft um die Versöhnung unterschiedlicher Triebe bzw. Neigungen. Es geht um die Versöhnung des Verstands und der Herzen andererseits. Ich behaupte aber, bei Schiller sieht die Versöhnung derart aus, dass sich das Herz unter den exzentrischen Verstand unterordnen muss. Es geht vor allem um die Vernunft als Einsicht in die Notwendigkeit einer allgemeinen Gesetzmäßigkeit im Kantischen Sinne. Ich finde es problematisch, dass ich – der Zuschauer – die Einsicht der Handelnden in die Notwendigkeit einer allgemeinen Gesetzmäßigkeit verstehen soll. Bei der Schaubühne als empathischer Anstalt ist das Gegenteil der Fall, nämlich die gefühlte Einsicht in die Unzulänglichkeit jeder allgemeinen Gesetzmäßigkeit, dass es bei jedem allgemeinen Gesetz immer jemanden gibt, der oder die durchfällt. Irgendwer wird von der allgemeinen Gesetzmäßigkeit nicht aufgefangen, oder mit Adorno gesprochen: Das Abstrakte tut dem Individuellen immer Gewalt an. Diese erfahrene Realität gilt es zu zeigen, nicht das allgemeine Gesetz oder die allgemeine Idee der Freiheit zu personifizieren. Während das Theater als moralische Anstalt also eine Denkübung ist, bietet sie als empathischer Raum eher eine Wahrnehmungsübung an. Sasha Marianna Salzmann nannte das im Gespräch mit mir einmal Blicktraining. Während das eine die Präsentation eines Werkes ist, geht es beim dem anderen um die Teilhabe an dem

Prozess. Daher sind es oft Theaterstücke, die immer auch das Schreiben selbst mit thematisieren und den Prozess des Schreibens als solchen ausstellen. Sie tun weniger so, als wären sie abgeschlossene, hermetisch abgeriegelte Werke, und machen klar, dass Kunstwerke immer auch die Verlaufsprotokolle ihrer eigenen Entstehung sind. Sie machen sich damit verwundbarer und sind subjektiver, sie haben viel weniger einen Anspruch auf Totalität bzw. darauf, die ganze Welt auf diesen Brettern abzubilden.

In der Schaubühne als empathischer Anstalt geht es um Verletzlichkeit. James Baldwin sagt sinngemäß: Die Sprache, mit der sie mich beschreiben, sagt nichts über mich aus, aber alles über sie. Und hier anknüpfend nutze ich Empathie als eine Form von Widerstand, damit sie – die weiße Dominanzgesellschaft – mich nicht mehr entmenschlichen kann und stattdessen sieht, was sie ihrer eigenen Menschlichkeit damit antun. Du kannst nicht jemanden ver-anderen, ohne dich von dir selbst zu entfremden. In meinem Schreiben versuche ich diesen Mechanismus zu spiegeln. Und es wird damit klar, dass es nicht die Funktion der Empathie ist, einfach zurückzuschlagen, sondern aufzuzeigen: Meine Wunden sagen mehr über dich aus als über mich, und du hast sie mir zugefügt. Im Theater sind wir als Körper einander ausgeliefert. Da steht sozusagen ein anderer Körper, und ich baue, ob ich will oder nicht, eine Beziehung zu diesem auf.

Empathie vs. Solidarität

Die Schaubühne als moralische Anstalt ist zu einem historischen Zeitpunkt entstanden, an dem das Theater die Funktion eines Bildungsinstruments der bürgerlichen Selbstverständigung übernommen hat. Es sollte den Menschen die Möglichkeit geben, sich über die politischen Verhältnisse aufzuklären. Es wurde von Schiller postuliert in einem Moment, da (mit Luhmann gesprochen) die Ausdifferenzierung der Systeme, auch des Bildungssystems, auch der Schulen, in vollem Gange war. Das ist eine Form von Bildungsauftrag, die wir heute im Theater so nicht einfach übernehmen können. Heutzutage, im digitalen Zeitalter, sind Theater öffentliche Orte, an denen dennoch eine größtmögliche Intimität möglich ist. Und diese Intimität kann zu Empathie führen. Und diese Empathie kann wiederum zu Solidarität führen. So wird die empathische Anstalt wieder eine moralische.

Wobei ich den Begriff der Solidarität auch oft problematisch finde. In vielen Konzepten von Solidarität gibt es ein bestimmtes kausales Verhältnis zwi-

schen jenen, die solidarisch sind, und jenen, mit denen solidarisch gehandelt wird. Das klassische Solidaritätsprinzip ist ja so etwas wie: 10 Leute haben ein Haus, und die versichern sich gegen etwas wie Blitzeinschlag. Eines der zehn Häuser wird dann vom Blitz getroffen und ist kaputt. Die anderen neun Hausbesitzer sagen dann, alles klar, wir sind jetzt solidarisch, wir tun so, als wäre das uns allen gemeinsam passiert, und wir bauen jetzt alle zusammen dieses zehnte Haus wieder auf. Auf diese Art können wir aber nicht wirklich solidarisch sein mit Menschen, die fliehen müssen. Denn hier gibt es keinen Blitzschlag, sondern fast immer eine Machtbeziehung. Wenn ich dein Haus kaputt mache und es dann aufbaue, dann bin ich nicht solidarisch. Ich hab es selbst kaputt gemacht und mache höchstens wieder gut, was sozusagen meine Aggression und nicht einfach der Zufall vorher kaputt gemacht hat. Es wird oft in der Solidarität ein Machtverhältnis unbewusst reproduziert, indem die eigene Verantwortung und die eigene Verwobenheit verschleiert werden. Wenn wir sagen, wir sind solidarisch mit Geflüchteten, betonen wir nicht unbedingt, dass es eine Verschuldung in die Situation der Menschen gibt, als ob das koloniale, kapitalistische, neoliberale, ökonomische System, von dem wir in Europa seit Jahrhunderten profitieren, die Lebenssituation/-gefahr der Geflüchteten nicht ausgelöst hat. Der Blitzschlag, für den keiner etwas kann und der unsere Hilfsbereitschaft ausgelöst hat, ist also ein irreführender Vergleich. Dieses Konzept der Solidarität entlässt die Menschen aus ihrer Position der nachhaltigen Verantwortung.

Bei der Empathie geht es um das Verstehen, dass ich etwas mit der Grenzziehung (und der Gewalt) zu tun habe, und deswegen auch um die gegenseitige Anwesenheit und Anerkennung, die sich auch in den formal ästhetischen Bedingungen der Kunst wiederfinden. Eine Form von Blicktraining, also die Suche nach dem, was auf Anhieb erst einmal nicht sichtbar ist. Dieses Verhältnis der gegenseitigen Anwesenheit, das durch den Blick als Muskel trainiert werden muss, um zu einem empathischen Blick zu werden, der so nah heranzoomt, dass die Figur nicht mehr nur repräsentativ oder symbolisch ist, sondern dass daraus ein dreidimensionaler Charakter wird und alle Labels (identitätszuschreibende Beschreibungen) verschwinden. Es geht nicht mehr darum zu zeigen, welche tollen Tugenden ein Held wie Wilhelm Tell oder eine Johanna von Orleans hat. Es geht darum, wie eine Form von Verbindung von echter Empathie und Intimität auf der Bühne hergestellt werden kann, die über die Machtverhältnisse hinausweist; und das gerade jetzt, in einem Zeitalter, indem wir uns nur noch über Zoom begegnen können. Das macht das Theater heutzutage politisch, dass wir als Körper einander aus-

geliefert sind, dass wir für einen Moment die gleiche Luft atmen, dass wir uns in die Augen schauen und verstehen »ecce homo«, da ist ein Mensch, und hier ist auch ein Mensch. Und deswegen ist eine Dramaturgie notwendig, die nicht so tut, als gäbe es da kein Publikum. Joey (former Jill) Soloway beschreibt das in der Rede zum *Female Gaze* ungefähr so: »Ich bin hier und ich sehe, dass ihr mich seht. Und ich werfe diesen Blick zurück.« Deswegen ist meines Erachtens Empathie ein politisches Instrument, wobei es weniger um Identifikation mit den Betroffenen bzw. den Held*innen gehen soll wie im klassischen Stück. Es geht eigentlich um die Aufhebung dieser Identifikation, denn ich als Necati Öziri werde nie wissen, wie es ist und was es bedeutet, als Schwarze Frau einen Raum zu betreten. Und Empathie meint auch nicht Mitleid, sondern es ist die Anerkennung und die Feststellung, dass ich etwas mit diesem Menschen, mit diesem Körper zu tun habe, dass mein Handeln eine Auswirkung auf andere Körper hat. Es ist gerade die Anerkennung (oder auch die gefühlte Erkenntnis), den eigenen Körper nicht verlassen zu können und dabei zu reflektieren, was verloren geht zwischen dir und mir. Empathie ist hier als ein »In-Sich-Platz-Schaffen« gedacht: »Ich gebe in mir Raum, damit du hineinkommst und meine Wahrnehmung veränderst.« Und damit ist sie das Gegenteil von Okkupation und das Gegenteil von Grenzziehung und Besetzung.

Die Übersetzung der Schaubühne als empathische Anstalt auf die eigene künstlerische Praxis

In meiner eigenen Kunstpraxis der Korrektur versuche mit Empathie oder mit dem empathischen Blick vorzugehen. Ich frage dann: Welche Figur hat Tiefe? Wer hat Dreidimensionalität? Wer hat Fehler, Vorgeschichten etc. und wer nicht? Und dann stelle ich die Frage, warum manche Figuren keine Vorgeschichte haben und andere schon. Ich setze mich ins Verhältnis zu diesen Figuren und frage mich: Durch welche literarischen Mechanismen oder Strategien werden sie flach? Was macht das mit mir? Und dann versuche ich mein Blicktraining auf sie anzuwenden und genauer hinzuschauen. Was ging verloren?

Für viele bedeutet Empowerment: Wer hat am Ende recht? Wer stirbt und wer stirbt nicht? Das ist mit Sicherheit auch wichtig. Für mich persönlich ist es aber nicht so wichtig, wer recht hat oder wer stirbt bzw. nicht stirbt, sondern wie viel Zeit und Aufmerksamkeit ich einer Figur widme. Ich befrage

mich beim Schreibprozess, warum ich einer Figur zehn Seiten Charakter-Sheets gewidmet habe und der anderen nur zwei. Und warum ist die Figur mit nur zwei Seiten eine Frau? Und was bedeutet das, dass ich für sie so viel weniger Material, also Persönlichkeit, habe? Die Antwort ist, dass ich dieser Figur weniger Aufmerksamkeit gewidmet habe. Und wenn ich schon dieser Figur weniger Aufmerksamkeit gewidmet habe, dann wird sich das später auch auf die Bühne übersetzen. Wer erscheint dann nur oberflächlich und repräsentativ und wer hat Tiefe?

Mein Schreibvorgehen beinhaltet viele Fragen nach Vorgeschichte, normierten Schlüssen, Machtverhältnissen und Repräsentation, aber auch nach Änderungen im Plot und möglicherweise nach notwendigen anderen Enden. Auch muss ich in die Sprache eingreifen, und damit meine ich nicht nur, mit dem Rotstift heranzugehen (das N-Wort sozusagen herausstreichen ist die einfachste Operation), sondern ich meine damit: Wie lässt sich eine vermeintlich auktoriale Geschichte mit Objektivitätsanspruch in eine subjektive Geschichte über Erfahrungen umformulieren? Dazu beschäftige ich mich viel mit dem historischen Auftritt und der Perspektivität der Umstände. Wo wird nur eine Seite der Geschichte der Gewalt gezeigt? Wo ist der gewählte Ausschnitt manipulativ und verschleiert dies? Wo wird Gewalt so dargestellt, dass ich korrumpiert werde? Wo wird sie nur erzählt?

Das Politische im Schreiben und auf der Bühne

Viele Theatermacher*innen denken, wenn ein Mann auf der Bühne eine Frau schlägt und danach sagt: »Das war jetzt übrigens sexistisch«, dann hätten sie diese sexistische Gewalt schon dekonstruiert. Sie sagen: »Wir zeigen doch genau das, indem wir es auf die Bühne stellen.« Das stimmt nicht, da wurde noch gar nichts dekonstruiert, sondern nur reproduziert mit dem Verweis darauf, dass man es gerade reproduziert hat. Trotzdem findet die Perpetuierung der Gewalt auf der Bühne immer noch statt. Eine echte Dekonstruktion wäre etwas anderes. Theater ist nicht einfach ein Spiegel der Gesellschaft. Er ist eher ein zerbrochener, eingeschlagener Spiegel, der die Dinge anders zurückwirft, und darin spiegelt sich eben der vorhergegangene Gewaltakt. Daher decke ich Widersprüche von Klassikern auf. Und das bedeutete bisher immer, das Theaterstück komplett neu zu schreiben, weil eine ganze andere Form des Umgangs mit der Gewalt gefunden werden muss.

Dazu gehört auch, dass ich Identitätspolitik als Strategie verwende, um marginalisierte Körper auf die Bühne zu holen. Allerdings kommen wir mit Identitätspolitik auch nur bis zu einem bestimmten Punkt. Sind marginalisierte Körper erst einmal auf der Bühne, sehe ich es als meine Aufgabe, alle Labels und Zuschreibungen, die an ihnen kleben, wieder loszuwerden. (Es ist eine paradoxe Situation, die auf die Paradoxien von Rassismus reagieren muss: Es geht darum, das Allgemein- Menschliche zu finden, also die repräsentative Funktion wieder wegzunehmen und zugleich das Individuelle zu bewahren. Natürlich wollen wir endlich »andere« Geschichten im Theater hören. Das heißt aber nicht, dass ich als »der Andere« beauftragt werden will.) Eine Aufführungsbedingung für die Theaterinstitutionen ist daher zum Beispiel, dass die Hälfte des Ensembles für meine Theaterstücke POCs sein müssen. Aber dann geht es im zweiten Schritt natürlich darum, dass sie eben nicht nur die Funktion haben, als POCs, als markierte und marginalisierte (rassifizierte) Körper auf der Bühne zu repräsentieren. Es geht dann darum, das Allgemein-Menschliche und Fehlerhafte in diesen Charakteren zu zeigen.

Ich benutze eine Quote als Teil der Produktionsbedingungen. Ich gebe vor, dass je nach Stück mindestens die Hälfte der Beteiligten BIPOC sein müssen. Vor und hinter der Bühne. Diese Quote hat drei Funktionen. Zum einen hole ich mir oft die Perspektive herein, die mir fehlt. Also im Fall von »Die Verlobungen in Santo Domingo – Ein Widerspruch«, wo es um Rassismus gegen Schwarze geht, war es eine Bedingung, dass die Hälfte der Menschen auf der Bühne Erfahrungen mit Rassismus gegen Schwarze haben müssen. Die Korrektur des Stücks beinhaltet also immer auch die Einladung, dass andere mich korrigieren. Heutzutage würde ich auch sagen, dass auch hinter der Bühne die Hälfte Schwarze Künstler*innen sein müssen.

Die zweite Funktion ist, dass ich qua Form herstelle, was auch Inhalt des Stücks sein soll, indem

schon die Produktionsbedingungen den Austausch von unterschiedlichen Perspektiven garantieren können. Da geht es explizit nicht darum, dass Menschen mit Rassismuserfahrung nur das spielen sollen, was sie erlebt haben. Es geht um den nuancierten Umgang und eine tiefere ästhetische Auseinandersetzung.

Und die dritte Funktion ist, dass ich die Institution Theater zwinge, ihre Ensemble-Politik zu überdenken. Indem ich andere Figuren schreibe, müssen sie andere – nicht-weiße normierte – Künstler*innen engagieren. Die Quote ist hier nur eine Sicherheitsstruktur. Ich habe keine Lust mehr auf relevantes Theater, sondern auf ein Theater, das einen Effekt hat. Ich habe aber auch

keine Lust, dass diese Künstler*innen nur die Gäste sind. Dafür brauche ich noch eine Lösung.

Meine Praxis hat viel mit Chimamanda Ngozi Adichies TED Talk »The Danger of a Single Story« zu tun, der für mich eine Initialzündung war. Es hat mich dazu gebracht, darüber nachzudenken, was eine »andere« Geschichte zu erzählen eigentlich bedeutet, also die Kehrseite der hegemonialen Erzählung, und wie sich das übersetzen lässt ins Theater. Wie kann man das in eine andere ästhetische Form transformieren? Im Moment machen alle im Theater auf Diversität, was eigentlich oft nur bedeutet, dass wir das Gleiche machen, nur halt mit anderen Gesichtern. Aber was bedeutet es, auch eine andere Sprache, ein anderes ästhetisches System, eine andere Form von Verhältnis zum Publikum zu finden?

In Deutschland stehen die Theater als Institutionen immer noch in der Tradition zumindest eines aufklärerischen Anstrichs. Schiller schreibt über die Schaubühne als moralische Anstalt, dass das Theater so auch eine Form von Staatsdienst leisten kann. Die zeitgenössische Kunst versucht das Gegenteil, sie sucht die Dialektik der Aufklärung und versteht sich mehr als Erschütterung denn nur als kritischer Dienst. Sie hat nicht eine stabilisierende, sondern eine destabilisierende Funktion. Und der Einsatz einer anderen Sprache und Ästhetik kann genau diese Erschütterung spürbar haben.

Dekoloniale Praxis?

Meine Praxis eine dekoloniale Praxis zu nennen, würde ich vermessen finden. Am Ende beschäftige ich mich mit deutschen Klassikern, weil das nun einmal die Klassiker sind, die mich verfolgt und geprägt haben. Und wenn ich jetzt z.B. an meine Korrektur von *Die Verlobung in Santo Domingo* denke, dann bin ich ja nicht aus Haiti. Ich habe nicht den außereuropäischen Blick darauf. Natürlich lerne ich ganz viel von literarischen Autorinnen und Autoren, die auch nicht aus postkolonialen Kontexten kommen, viel aus den Schwarzen Bürgerrechtsbewegungen, aus den USA überhaupt, wo viele Diskurse vor Dekaden schon geführt wurden und jetzt erst nach Deutschland herüberkommen. Ich frage mich aber dann eher, was der Transfer in den Raum meiner Praxis bedeutet, und bestimmt kann ich als die Person, die ganz lange staatenlos in Deutschland aufgewachsen ist, bestimmte Erfahrungen und Strategien auch teilen. Aber eben nur bedingt.

Ich habe letztens einen interessanten Talk von Marc Terkessidis und Hito Steyerl gesehen. Da wurde beschrieben, inwiefern es in Deutschland neben dem postkolonialen Verhältnis auch ein postimperiales Verhältnis gibt. Deutschland hatte natürlich Kolonien, keine Frage. Trotzdem müsste man bei Deutschland auch einmal darauf schauen, inwiefern eigentlich ein postimperiales Verhältnis zu vielen Ländern herrscht, wie das Deutsche Reich mit Polen, mit dem Balkan, mit der Türkei umgegangen ist. Da gibt es viele Analogien zwischen postkolonial und postimperialistisch. Es wird bspw. die wirtschaftliche Durchdringung genannt, dass man ein Land abhängig macht von den eigenen Produkten, Gütern, von der Industrie. Postkoloniale Verhältnisse spiegeln sich häufig in der Tatsache, dass es Einwanderung aus den ehemaligen Kolonien gab. Welche Einwanderungsgeschichte wir denn in Deutschland haben, fragt Terkessidis, um dann zu antworten, dass es kein Zufall sei, dass mit Griechenland, der Türkei und den ehemaligen jugoslawischen Ländern Abkommen geschlossen wurden. Das spiegelt sich auch im postimperialen Verhältnis und der Fortsetzung der Gastarbeiter*innen wider. Hier verorte ich vielmehr meine Praxis. Ich fände es interessant, nach »shared strategies« zu suchen. Ich möchte, dass jemand mit mir auf eine Art verbündet ist, auch wenn die Person nicht mit mir im gleichen Boot sitzt. Und deswegen finde ich empathische Allianzen viel nachhaltiger als strategische. Deniz Utlu hat einmal in einem Beitrag »Verletzt Vernetzt« von *Freitext* geschrieben: »Empathische Solidarität sind Verbindungen, die nicht nur nach Maßgabe des Nutzens für die Ziele einer Gruppe eingegangen werden, sondern bei denen die Verbindung selbst das Ziel ist.« Natürlich geht es immer auch um den Austausch von Strategien und Erfahrungen und so weiter. Aber wenn POCs miteinander reden, dann ist das oft auch emotionale erste Hilfeleistung. Diesen Aspekt darf man nicht vergessen. Auch im Theater. Heilend kann das Zuhören sein, auch wenn man nichts Strategisches dabei lernt.

KULTURPOLITISCHE UND AKTIVISTISCHE POSITIONEN

Postkoloniale Kulturpolitik

Julius Heinicke

Das lange Ende des kolonialen Grauens

In der Einleitung des Bandes *Interweaving Performance Cultures: Beyond Postcolonialism* (2014) geht Erika Fischer-Lichte hart mit interkulturellen Theaterprojekten ins Gericht. Die internationalen Kooperationen, die sich beginnend mit den 1970er Jahren zunehmender Berühmtheit erfreuten und mit Namen wie Peter Brook und Ariane Mnouchkine verbunden werden, fördern in ihren künstlerischen Formen tendenziell abgeschlossene Performancekulturen, denen – so Fischer-Lichte – binäre Positionen »des Eigenen« und »des Fremden« zugrunde liegen (ebd. 4-5). Bereits 1990 attestiert der indische Theaterwissenschaftler Rustom Bharucha in seiner Essaysammlung *Theatre and the World* derlei Projekten darüber hinaus ein mafiöses Gebaren seitens der europäischen und nordamerikanischen Partner*innen:

> So many workshops and demonstrations amount to absolutely nothing, or serve as outlets for particular egos. Most of ›international‹ workshops in India have been organized by bureaucrats and cultural businessmen, who want to be connected to the power structures in the Euro-American cultural scene. Performers are merely awns in this game controlled by the intercultural mafia (Bharucha 1993:40).

Während mit Blick auf die internationale Kulturförderung der von Bharucha beschriebene Gestus erst in letzter Zeit kritisch reflektiert wird, beobachtet Fischer-Lichte bei künstlerischen Arbeiten bereits am Ende der Nullerjahre eine neue Tendenz. So wird in Tadashi Suzukis »The Bacchae« 2009 weniger die Binarität von Kulturen, sondern eher deren »Verflechtungen« repräsentiert. Diesen performativen Momenten legt sie eine Theorie der »Interweaving Performance Cultures« zugrunde, welche, so scheint es ihr, nicht nur koloniale Strukturen überwindet, sondern jenseits des Postkolonialen zu verorten ist:

> The concept of interweaving performance cultures, by contrast, aims to examine then, both from the perspective of the artistic processes that allow for their emergence in performance as well as from that of their ethical, social, and political implications in and beyond performance. In doing so, the concept ultimately aims to explore the varieties of ways in which performances of interweaving cultures offer their participants experience *beyond postcolonialism* (ebd. 12-13).

Die Herausgeber*innen des Bandes – neben Fischer-Lichte, Torsten Jost und Saskya Iris Jain – greifen die Stimmung jener Zeit auf, die tatsächlich zu einem *Beyond Postcolonialism* ermutigen konnte. Die internationalen Theaterwissenschaften betonten die Zunahme an unterschiedlichen wissenschaftlichen Zugängen. So haben die »African Theatre Association« und die »African and Caribbean Theatre and Performance Working Group« der »International Federation of Theatre Research« auf ihren Tagungen und in ihren Publikationen Wege jenseits westlicher und kolonialer Dichotomien aufgezeigt. Kene Igweonu beschreibt den Perspektivwechsel in der Einleitung zu *Trends in Twenty-First Century African Theatre and Performance*: »We have rather endeavoured to move away from the imprecise tendency to construct indigenous and literary theatre traditions and practices in Africa as binaries, and instead offered them as a matrix of African theatre and performance« (Igweonu 2011:31).

Die positive Grundstimmung der Überwindung kolonialer und imperialer Machtstrukturen wurde von der arabischen Revolution – auch als Arabellion oder arabischer Frühling bezeichnet – beflügelt, welche binnen kurzer Zeit sämtliche tradierten Herrschaftsmuster dekonstruierte. Das Ringen um die Freiheit und gesellschaftspolitische Aushandlung fand einen Reflexions- und Ausdrucksort insbesondere in künstlerischen Kontexten, sodass Theaterfestivals und Performances zu Symbolen des Protests und Neubeginns avancierten (Amine/Robertson 2014; Donath 2018). Zehn Jahre später hat sich anfänglicher Jubel zum großen Teil in Luft aufgelöst, und es zeigt sich, wie nachhaltig und auf welche perfide Art und Weise vermeintlich vergangene Herrschaftsmodelle – seien es nun koloniale, autokratische, patriarchale oder imperiale – immer noch die Gegenwart bestimmen. In Hinblick auf die Macht des Kolonialen lässt sich mit Gewissheit sagen, dass diese ganz und gar nicht überwunden ist und wir mitten im »Post-« und Dekonstruieren derlei Systeme sind. Das koloniale Grauen hat ein langes Ende.

Im Rückblick lässt sich darüber hinaus in Bezug auf den deutschsprachigen Raum eine erstaunliche und zugleich beunruhigende These aufstellen. Postkoloniale Diskurse und Reflexionen haben Theater und ihre wissenschaftlichen und künstlerischen Institutionen bis auf wenige Ausnahmen – wie zum Beispiel Joachim Fiebachs *Die Toten als die Macht der Lebenden* (1983) und Christopher Balmes Habilitationsschrift *Theater im postkolonialen Zeitalter: Studien zum Theatersynkretismus im englischsprachigen Raum* (1994) – erst seit einigen Jahren erreicht, obwohl diese international schon seit vielen Jahrzehnten diskutiert werden. Erst durch eine zunehmende Wahrnehmung dieser in anderen Disziplinen wie beispielsweise den Gender Studies, der Anglistik und den Afrika- und anderen Regionalwissenschaften wurden postkoloniale Fragestellungen auch im Theaterkontext verhandelt. Anfang der 1990er wurde noch ganz selbstverständlich von *Das Theater der Anderen* (Balme 2001) oder *Das eigene und das fremde Theater* (Fischer-Lichte 1999) gesprochen, allerdings damit auch ein Perspektivwechsel eingeleitet.

Die deutschen Bühnen waren über zehn Jahre später diesen Diskursen so fern, dass sich 2011 die Aktivist*innengruppe Bühnenwatch gründen musste, um auf die im Theater weitverbreiteten Formen des Blackfacings und anderer rassistischer Stereotypisierungen aufmerksam zu machen. Erst langsam entwickelte sich der Protest zu einem ernstzunehmenden Diskurswandel. Einen weiteren Anstoß gaben Festivals wie »Foreign Affairs« und »Impulse«, gefolgt von Shermin Langhoffs Intendanz am Gorki Theater und weiteren Auseinandersetzungen und Projekten, beispielsweise am Berliner HAU, in den Sophiensälen und dem Hamburger Kampnagel. Wie nachhaltig das Theater postkoloniale und antirassistische Diskurse ignorierte, verdeutlicht Joy Kristin Kalus 2014 erschienener Artikel: »Dein Blackface ist so langweilig: Was das deutsche Repräsentationstheater von den Nachbarkünsten lernen kann«, in welchem das Ausmaß an kolonialem Ausdruck im zeitgenössischen Theater ersichtlich wird. Bezüglich der Ignoranz gegenüber diesen Rassismen sprechen einige Kommentare auf der Nachtkritikwebsite Bände.

Die Perfidität des Kolonialen: Exklusion und Polarisierung

Obgleich sich die Situation heutzutage sichtlich geändert hat, antirassistische, queere und intersektionale Themen die Theater und Theaterwissenschaften erreicht haben, lässt sich feststellen: Postkoloniale Fragen werden Künste, Kulturen und Wissenschaften noch lange Zeit beschäftigen, da

sich das koloniale Muster äußerst hartnäckig in den globalen Denk- und Handlungsweisen über Jahrhunderte eingeschrieben hat und selbst vielerlei Versuche, welche sich dieser Machtstrukturen entledigen möchten, sich auffallend häufig kolonialer Taktiken bedienen. Das mag an der Perfidität des Kolonialen liegen, zu suggerieren, dass koloniale Normen und Denkweisen als natürlich und somit selbstverständlich gelten. Um die gegenwärtige Debatte kulturpolitisch verorten zu können, wird der Blick nun auf koloniale Denk- und Glaubensweisen gerichtet. So analysiert Christina von Braun deren Wirkungsmacht in Bezug auf die Konstruktion von »Geschlecht« und »Gender« und deren gegenwärtige Wandlungsgeschichte:

> Dennoch ist unbestreitbar, dass sich derzeit auf der Ebene von biologischem Geschlecht wie von Gender (der sozialen Konstruktion von Geschlecht) eine tiefgehende Umwälzung vollzieht. Die Änderung brachte überhaupt erst die Erkenntnis, dass die »Natur« schon immer die Verkleidung der Kultur war. Eben diese erklärt die hohe Emotionalität, mit der über den Wandel der Geschlechterordnung debattiert wird. Wenn sich sogenannte Naturgesetze als Glaubenssätze erweisen, so rührt dies an existenzielle Bedingungen, die nicht nur das Geschlecht des Einzelnen, sondern auch andere Kategorien angehen und die Gemeinschaft überhaupt in Frage stellen. Hierin liegt die Gemeinsamkeit von Homophobie, Antifeminismus, Antisemitismus, Rassismus und Xenophobie: Alle haben einen »Fremdkörper« im Visier, der einerseits gehasst, andererseits aber auch zur Vergewisserung der eigenen Norm gebraucht wird (von Braun 2018:12-13).

Tatsächlich lässt sich festhalten, dass die symbolische Ordnung, auf die von Braun sich bezieht und die ihren Beginn in der Antike nahm, über die Jahrhunderte extrem rassistische, antisemitische, homophobe und frauenfeindliche Denk- und Handlungsweisen etabliert hat. Achille Mbembe sah sich in den letzten Monaten mit schweren Vorwürfen – insbesondere seitens des Antisemitismusbeauftragten der Bunderegierung Felix Klein – konfrontiert, da er neben einer Unterschrift für eine BDS-Kampagne, welche die Bundesregierung als antisemitisch einstuft, in seinen Werken einerseits Kritik am Gebaren des Staats Israel gegenüber Palästinenser*innen und andererseits den Rassismus des Apartheid-Regimes und den Antisemitismus des NS-Regimes insofern vergleicht, als beide eine erhebliche Motivation im kolonialen Denken finden: »Das Apartheidregime in Südafrika und – in einer ganz anderen Größenordnung und in einem anderen Kontext – die Vernichtung der euro-

päischen Juden sind zwei emblematische Manifestationen dieses Trennungswahns« (Mbembe 2017:19).

Vergleiche dieser Art sind riskant, doch müssen sie, wie es die darauffolgende Debatte zeigt, gezogen werden. Ungeachtet der politischen Positionierung Mbembes gegenüber dem gegenwärtigen politischen Handeln Israels kann zunächst festgehalten werden, dass Mbembe ein differenziertes Aufeinanderbeziehen vornimmt und keine Gleichsetzung von Shoa und Apartheid vollzieht, auch nicht tendenziell. Im Kontext einer postkolonialen Fragestellung ist diese Verbindung nicht unwichtig, da ersichtlich wird, dass den antisemitischen und rassistischen Strukturen im nationalsozialistischen Denken neben antijudaistisch-christlichen, also religiösen, auch koloniale, demnach kulturpolitische Muster innewohnen, die sich über die Jahrhunderte in der westlichen Welt etabliert haben und zu vielerlei rassistischen Gesetzen geführt haben. So sieht auch von Braun eine Verbindung zwischen dem Rassismus der Kolonialpolitik und der Shoa:

> Deutschland betrieb in seinen Kolonien eine strikte Rassentrennungspolitik. In Deutsch-Südwestafrika zum Beispiel gab es ein genaues juristisches Regelwerk, das jegliche Vermischung von Schwarz und Weiß verhindern sollte. Ab 1905, nach dem Aufstand der Herero und Nama, wurden »Rassenmischehen« verboten; es gab Sanktionen gegen weiße Männer, die Beziehungen zu Afrikanerinnen unterhielten. (…) Während die Kolonialeroberungen der anderen Großmächte Europas den Blick nach Übersee richteten, sollte nach der deutschen Auffassung auch der osteuropäische Raum durch den deutschen Samen »befruchtet« werden. (…) Anders als bei England und Frankreich richtete sich die deutsche Kolonialpolitik auf den innereuopäischen Raum. Diese spezifische Blickrichtung trug dazu bei, dass sich der NS-Rassismus gegen die eigenen Staatsbürger wandte und in Osteuropa das hinterließ, was der amerikanische Historiker Timothy Snyder als »Bloodlands« bezeichnet hat: die blutgetränkten Gebiete der Shoa und des Zweiten Weltkriegs (Von Braun 2018:328).

Die Vorwürfe Kleins gegenüber Mbembe ignorieren diesen Zusammenhang, was wiederum auf einen kolonialen Gestus hinweist. Anstatt die Tragweite des kolonialen, rassistischen und antisemitischen Denkens in der deutschen und europäischen Geschichte zu erkennen, werden die drangsalierten Gruppen gegeneinander ausgespielt und kategorisiert. Es erweckt fast den Eindruck, dass in Kleins Argumentationsweise die Shoa als ein Verbrechen gegen »die eigenen Staatsbürger« anerkannt wird, rassistische Genozide gegenüber

den Herero und Nama und der Apartheid als etwas »Anderes«, nahezu »Fremdes« marginalisiert werden. Die kolonialen Verbrechen, so könnte gefolgert werden, werden aus der deutschen Erinnerungskultur kategorisch verdrängt. Es ist bezeichnend und folgt einem tradierten kolonialen Muster, dass derlei Debatten um Deutungshoheit hierzulande auf den Rücken derjenigen ausgetragen werden, die antisemitische und rassistische Gewalt systematisch erfahren haben.

Doch nicht nur in diesem Kontext wird deutlich, inwieweit koloniale Muster die deutschsprachige Debattenkultur prägen, auch der postkoloniale Diskurs reproduziert diese erstaunlich oft. Das Programmheft des Festivals »Männlich, Weiß, Hetero« am Berliner HAU spielt nicht nur mit den typischen Kategorien, sondern gesteht ihnen offenbar (immer noch) eine uneingeschränkte Wirkungsmacht zu, so stellt Özlem Topçu fest:

> Lange Zeit war der weiße Mann das Maß aller Dinge, die Norm, die Vergleichsgröße für alle anderen, der Babo unter den Menschen. Sein »westlich« aufgeklärter Blick bestimmte, wie der Rest der Welt zu sein hatte, wie und was »der Orient« etwa ist. Oder kleiner: Er saß (und sitzt vorwiegend) an den Schaltstellen von Kapital, Arbeitswelt, Gesellschaft und Politik und bestimmte, wer reinkommt. Wer eingestellt wird. [...] So kommt es etwa, dass in Zeitungsredaktionen, Behörden, Ministerien oder [...] kulturellen Institutionen zwar immer mehr (weiße) Frauen sitzen, Schwule auch, hier und da mal ein Ossi. Die Zahl der Migranten befindet sich jedoch weiterhin im unteren einstelligen Prozentbereich (Topçu 2015:25).

Der Blick auf Homophobie, Rassismus und Misogynie in der westlichen Geschichte bestätigt Topçus Argumentation. Gleichwohl wird im Faschismus sichtbar, dass ebenso weiße, heterosexuelle Männer Opfer kolonialer Genozide werden, Antisemitismus und Antiziganismus verdeutlichen dies. Es zeigt sich, wie gefährlich diese Art von Zuschreibungen ist, denn sie folgt einem kolonialen Gestus, der Reduktionen auf bestimmte Kategorien vollzieht und somit kategorisiert und stereotypisiert.

Es ist eher davon auszugehen, dass mit »männlich, weiß und hetero« im kolonialen Denken nicht nur Kategorien konstruiert wurden, sondern mittels dieser bestimmte Machtstrukturen durchgesetzt werden sollten: eine patriarchale Ordnung, die sich seit der Antike etabliert hat, eine heterosexuelle Ausrichtung der Partnerschaften, die sich in der römischen Kaiserzeit – aufgrund enormer Geburtenrückgänge durch Kriege und Seuchen – verstärkte. Von dieser Zeit an wurden beispielsweise männliche Prostituierte, die beim

Sexualakt den passiven Part übernommen hatten, öffentlich verbrannt. Der Rassismus, der Hautfarben kategorisiert und segregiert, hat sich offensichtlich in der Kolonialzeit durchgesetzt, um eine scheinbare westliche Überlegenheit zu naturalisieren. Neben Patriarchat, Heteronormativität und Rassismus spielen jedoch immer weitere Kategorien wie Religion und sozialer, gesellschaftlicher und familiärer Status eine Rolle, sodass die Vereinfachung auf »männlich, weiß, hetero« den weitaus komplexeren Strukturen von Degradierung und Marginalisierung im kolonialen Kontext beileibe nicht gerecht wird.

Mit Blick auf die einflussreichen Menschen in Politik und Theater kommen Namen wie Macron, Biden, Khuon und Castorf in den Sinn, jedoch ist das Panorama heutzutage auf den zweiten Blick durchaus diverser, auch sollte niemandem Heterosexualität aufgrund eines bestimmten Auftretens oder Habitus unterstellt werden. Der durchaus berechtigte Eindruck, dass es ein augenscheinlich männlicher, weißer, heterosexueller Mann in vielen Bereichen leichter hat als andere, verdeckt den Umstand, dass die Privilegien und Systeme, welche die Machtposition unterstreichen und fördern, kolonialen Ursprungs sind. Mag sein, dass innerhalb dieser Konstruktion der weiße, heterosexuelle Mann eher auf der Gewinnerseite steht als andere. Aus heutiger Perspektive jedoch sind derlei Systeme höchst fragwürdig, gleichwohl deuten sie darauf hin, dass die Geschichte des Denkens und der Ästhetik bestimmte koloniale Kategorien favorisierte und viele Reflexionsebenen ausblendete.

Hegel und die koloniale Beschränktheit des Denkens und der Ästhetik nach der Aufklärung

Inwieweit koloniale Strukturen Denkräume beschneiden, indem sie Wissen und Weitsicht mittels ihrer Strategien einschränken, wird am Werk Georg Wilhelm Friedrich Hegels deutlich. Obwohl er sich und sein Handeln in der Tradition der Aufklärung verstand und die Errungenschaften der französischen Revolution feierte, vermochte er es nicht, dies auf die Gesamtheit der Menschheit anzuwenden, weil er trotz der Weitsicht seines Denkens maßgeblich von kolonialen Strukturen beeinflusst war. Helen Buck-Morss ist in *Hegel und Haiti* (2011) diesem kolonialen Gedankengut nachgegangen, welches sich nicht nur in rassistischen Äußerungen, sondern auch im System seiner Erkenntnis- und Geschichtstheorie zeitigt. So präfiguriert Hegel in der *Phänomenologie des Geistes* mittels eines binären Figurenensembles, des Einen und

des Anderen bzw. des Herrn und des Knechts, ein bürgerliches Subjektbewusstsein, welches später von Freud und Lacan aufgegriffen wird, jedoch die koloniale Befangenheit verdeutlicht. Es ist zwar bezeichnend für die Weitsicht Hegels, Möglichkeiten des Ausbruchs aus der kolonialen Machtspirale des Herrn und Knechts anzudeuten, indem er dem Knecht das Potenzial zugesteht, die binäre Ordnung zu dessen Gunsten zu wandeln, was Marx wiederum aufgreift. Er selbst setzt diese Option jedoch nicht um, sie bleibt eine vage Andeutung (vgl. Heinicke 2019:65-85).

Auch in seiner Kunsttheorie wird dieses Paradoxon zwischen philosophischer Weitsicht und kolonialer Beschränktheit sichtbar. Am Ende seiner *Vorlesungen über die Ästhetik*, die er nicht mehr selbst verfasst hat, sondern welche sein Schüler Heinrich Gustav Hotho aus Mitschriften zusammenstellte, spricht er von einem neuen »höheren Band«, das geknüpft werden muss. Hegel erkennt, dass seine Systematik des Ästhetischen, welche er in den Vorlesungen nachgeht, mit dem Drama ein Ende hat. So argumentiert er, dass die Helden bei Schiller und Goethe gegen das Gesellschaftssystem und die Gemeinschaft an sich aufbegehren und es somit keine Weiterentwicklung geben kann. Dass darüber hinaus jedoch die Strukturen der Gesellschaft und Gemeinschaftsvorstellung dekonstruiert werden können und deren Systeme neu gedacht werden können, übersteigt ganz offensichtlich Hegels Vorstellungskraft. Seine Ideen und Überlegungen deuten jedoch das Potenzial des Ästhetischen an, koloniale Denkstrukturen sprengen zu können, und sind so auch für gegenwärtige Diskussionen von unschätzbarem Wert (vgl. Heinicke 2019:92-106).

Trotz der kolonialen Beschränktheit soll an dieser Stelle betont werden, dass Hegels Werke entscheidende Impulse für Denkweisen des Aufbrechens imperialer und kolonialer Strukturen gegeben haben. Foucault, Benjamin, Butler und Marx beispielsweise befragen, aber nutzen auch seine Erkenntnisse. Auch dies ist eine heutzutage so wichtig scheinende Erkenntnis. Tradierte Autor*innen auf einzelne Aussagen oder Strukturen zu reduzieren wird der Komplexität derer Arbeiten häufig nicht gerecht. Es geht vielmehr darum, die Ambivalenzen und kolonialen Strukturen herauszuarbeiten und zu dekonstruieren, damit diese nicht mehr länger im Diskurs wirkungsmächtig sind.

Das Phänomen der kolonialen Gestaltung und Beschränkung ästhetischer Räume wird auch in vielen Traditionen und Handlungsweisen gegenwärtiger Theaterinstitutionen sichtbar. Lange Zeit unterlag die Auswahl an Schauspielschulen, die Repräsentation auf der Bühne einem Auswahlkriterium, welches

auffallend kolonial-rassistische Züge trug, indem ganz bestimmte Vorstellungen von Männlichkeit, Weiblichkeit und Aussehen favorisiert wurden, die in erster Linie den bürgerlich-westlichen Vorstellungen entsprachen. Trotz vieler Wandlungen in den letzten Jahren ist dies oftmals noch immer der Fall. Die Kolonialgeschichte – beispielsweise in Südafrika und Zimbabwe – verdeutlicht ebenfalls, wie vortrefflich sich die Institution Theater eignet, Strukturen der Aus- und Abgrenzung zu etablieren: den Zugang zur Institution, die Hierarchien zwischen Regie und Schauspielenden, die Repräsentation der Körper auf der Bühne und die Auswahl der Texte und Themen. Dem Theater liegen nicht nur wie allen Institutionen Machtstrukturen zugrunde, sondern es vermag diese »leibhaftig« darzustellen, weshalb es aus kulturpolitischer Sicht eine besondere Relevanz in der postkolonialen Reflexion hat: Einerseits ist die koloniale Hierarchie und Denkweise hier besonders robust und wirkungsmächtig, andererseits erscheint die nachhaltige Dekonstruktion dieser zwar aufwendig, jedoch ist das Potenzial, hier Orte und Räume der postkolonialen Reflexion zu schaffen, vergleichsweise hoch.

Wandlungsversuche: 360° und die Fallen vermeintlicher Diversität

Das Programm 360° der Bundeskulturstiftung ermutigt Kulturinstitutionen, koloniale Hierarchien zu entlarven und sich der zunehmenden Vielfalt zu öffnen:

> Mit 360° – Fonds für Kulturen der neuen Stadtgesellschaft unterstützt die Kulturstiftung des Bundes Institutionen aus den Sparten Kunst, Musik, Darstellende Künste, Literatur, Architektur, Neue Medien und verwandte Formen sowie spartenübergreifende Institutionen und kunst- und kulturhistorische Museen, in ihrem Feld die gesamte Gesellschaft in den Blick zu nehmen: Einwanderung und kulturelle Vielfalt sollen als ebenso chancenreiches wie kontroverses Zukunftsthema aktiv in das eigene Haus und in die Stadtgesellschaft getragen und strukturelle Ausschlüsse im Kulturbetrieb vermindert werden (Website Bundeskulturstiftung »Fonds 360°«).

Institutionen werden mit einer Personalstelle (sogenannte Agent*innen) und Projektmitteln gefördert, um diese Wandlungsprozesse zu initiieren und zu begleiten. In gewisser Weise knüpft der Fonds an Initiativen in Australien, Kanada und Großbritannien an, bei denen Diversity-Beauftragte in den jeweiligen Kulturinstitutionen ebenfalls Strategien des Umdenkens und Wan-

delns initiieren und unterstützen sollen. Sara Ahmed hat in ihrer viel beachteten Publikation *On being included* (Ahmed 2012) die Aufgabenfelder und Handlungsweisen, deren Potenziale und Herausforderungen analysiert. So geben die Diversity-Beauftragten an, sie hätten häufig den Eindruck, in der Institution mit ihrer Arbeit gegen eine Mauer zu rennen, da die tradierten Normen und Strukturen so starr sind. Gleichzeitig werden sie selbst systematisch auf das Thema »Diversity« reduziert:

> My task in the following chapters is to consider what the institutionalization of diversity means for those employed as diversity workers (doing diversity) or those whose arrival is coded as a sign of diversity, such as people of color (being diversity). What does it mean to have a body that provides an institution with diversity? (Ahmed 2012:49).

Die Reduktion auf »doing« und »being diversity« kategorisiert somit jegliches Handeln und Denken der Personen. Dies führt dazu, dass sich die Strukturen der Institution selbst nicht wandeln, da das Thema Diversity bereits mit diesen Personen »abgedeckt« ist und von den Abläufen getrennt und isoliert wird. Ahmed verdeutlicht, welche Ebenen dagegen in Institutionen betrachtet und analysiert werden müssen, um das Thema Diversity zu verankern:

> I have begun with the question of what it means to institutionalize diversity. My aim has been to show that institutions should not be treated as the social actors. Institutions provide a frame in which things happen (or don't happen). To understand how »what happens«, we actually need to narrow (rather than to widen) the frame: to think about words, texts, objects, and bodies, to follow them around, to explore what they do and to not do, when they are put into action (ebd., 49-50).

Die Situation, welche Ahmed hier beschreibt, ist paradox und verdeutlicht den Prozess, in welchem Kultur- und Kunstinstitutionen sich befinden, die sich der Themen Diversität und Vielfalt annehmen. Um hinter die Fassade der Institutionen und Hierarchien blicken zu können, die Komplexität der kolonialen Strukturen auf den unterschiedlichsten Ebenen zu durchschauen und zu durchbrechen, ist der Schritt, Personen zu ermächtigen, dies zu initiieren, unumgänglich. Allerdings nimmt dieser Prozess in Kauf, dass einzelne so als »Vielfalt/Diversity-Agent*innen« markiert und darauf reduziert werden, und es ist bekannt, dass in Kunstinstitutionen derlei gesellschaftspolitische Anliegen oftmals als die künstlerische Freiheit einschränkend stigmatisiert werden. Interessanterweise wird in der gegenwärtigen gesellschaftspolitischen

Debatte dieses Themenfelds ein ähnliches Phänomen sichtbar. Die »Aufgabe« der postkolonialen und antirassistischen Reflexion wird auch hier gern Einzelnen zugewiesen, die im Vorfeld als »being diversity« oder »doing diversity« kategorisiert wurden und werden. Nun beanspruchen einige, die diese Rolle übernommen haben, die Diskurshoheit, was wiederum andere erstaunt. Die Frage, wer über koloniale Diskriminierung und Rassismus sprechen darf, wird erhitzt diskutiert.

Aufgrund der Zuschreibungen und Kategorisierungen, die ganz offensichtlich einem kolonialen Muster folgen, gestaltet sich die Debatte nicht nur recht komplex, sondern wird äußerst emotional geführt. Das Bestreben einiger Vertreter*innen von Gruppierungen, die im kolonialen Denken marginalisiert und/oder degradiert wurden, die Diskurshoheit in Themen, die sie betreffen, zu erlangen, ist folgerichtig und nachvollziehbar. So wichtig dieser Schritt ist und auch gegangen werden muss, um im Diskurs eine Stimme erheben zu können und somit die Diskussion eigener Themen federführend gestalten zu können, bleibt er jedoch im kolonialen System stecken, da die Vielfalt an Biografien, Hintergründen und Geschichten samt ihrer Komplexität allein anhand kolonialer und rassistischer Kategorien und Zeichen bestimmt wird.

Hier weist Ahmed den Institutionen eine entscheidende Funktion zu. Sie stellt – wie bereits oben zitiert – fest: »My aim has been to show that institutions should not be treated as the social actors. Institutions provide a frame in which things happen (or don't happen).« Im Gegensatz zu den handelnden Akteur*innen innerhalb der Institutionen haben diese die Aufgabe, den Rahmen und die Struktur für »Diversity« bzw. Vielfalt zu garantieren. Diese gebaren sich gegenwärtig jedoch eher kolonial-hierarchisch und favorisieren selten Gruppen und Denkweisen, die eine Vielfalt repräsentieren. Gleichwohl sind mit Blick auf die Theaterlandschaft Wandlungsprozesse bereits im Gange.

In den letzten Monaten hat sich darüber hinaus gezeigt, dass die für den gesellschaftlichen Wandel notwenige grundlegende Aufgabe von Institutionen, Vielfalt zu garantieren, ebenfalls von einzelnen Vertreter*innen der postkolonialen Debatte infrage gestellt wird. Die Ausladung von Achille Mbembe aufgrund der oben beschriebenen Antisemitismusvorwürfe und das Ausladen von Künstler*innen, deren Aussagen und Handlungsweisen durchaus streitbar sind oder provozieren, zeugen davon, dass Institutionen als »social actors« agieren, anstatt einen Rahmen für die Verhandlung von Vielfalt zu garantieren. Die sogenannte »cancel culture« macht sich einen kolonialen Ges-

tus zu eigen, sie zensiert gesellschaftspolitische Vielfalt und versucht Institutionen zu einer Agentin ihrer eigenen Diskurshoheit zu instrumentalisieren.

Lichtblicke: Aushandlung, Mitgestaltung und Entähnlichung

Damit sich die postkoloniale Debatte weiter entfalten kann und koloniale Strategien dekonstruiert werden können, sind Kultur- und Kunstinstitutionen, welche die Aushandlung und Verhandlung von Vielfalt ermöglichen, unumgänglich. Da Vielfalt in den wenigsten politischen und demokratischen Diskursen konsequent verortet wird, fallen Kultur- und Kunstinstitutionen in koloniale Muster der Polarisierung zurück, anstatt eine offene demokratische Debatte zu ermöglichen. So stößt der Kulturwissenschaftler Volker M. Heins auf einen blinden Fleck innerhalb der Arbeiten der Frankfurter Schule, Vielfalt konsequent zu denken und systematisch einzubeziehen. Er legt dar, dass der Versuch, Freiheit einem größtmöglichen Kreis der Gesellschaft zu ermöglichen, dazu führt, dass sich alle Mitglieder diesem unterzuordnen haben und somit das Wahren von Vielfalt zugunsten des Prinzips Ex uno plures (»Aus einem Viele«) in den Hintergrund tritt. In der gegenwärtigen Debatte zeigt sich, so Heins, dass es diesen »Konsens« nicht gibt und er somit stets neu ausgehandelt werden muss: »Wo die Hoffnung auf fortschreitende Annäherung an das Ideal eines vollständigen Konsenses vergeblich ist, lassen sich moderne, plurale, postimperiale Demokratien nur im Modus der permanenten Aushandlung partieller und provisorischer Kompromisse regieren« (Heins 2019:693).

Die Politikwissenschaftlerin Danielle Allen sucht in eine ähnliche Richtung und fragt, inwiefern politische Gleichheit mit dem Recht auf persönliche Autonomie verbunden werden kann. Für eine demokratische Gesellschaft ist es, so argumentiert sie, unumgänglich, dass sich die Mitglieder Regeln und Zwängen unterordnen. Neben kontinuierlichen Debatten, die Heins für postimperiale Demokratien als grundlegend einstuft, ist für sie der Zugang bzw. die Möglichkeit der politischen Partizipation, also die Gestaltung dieser Regeln, grundlegend:

> Für ein auf Autonomie beruhendes Wohl reicht es nicht aus, als Individuum in einem autonomen Raum Autor des eigenen Lebens zu sein. Wir alle leben unter einer ganzen Reihe von gesellschaftlichen Zwängen. Es ist einfach nicht möglich, durch die Welt zu gehen, ohne eine ganze Reihe von Zwän-

> gen anzuerkennen und sich ihnen zu beugen, die von Gesetzen, gemeinsamen kulturellen Praktiken, sozialen Normen und so weiter herrühren. Die einzige Möglichkeit, vollständig autonom zu sein – die eigene Zweckorientierung im vollen Umfang zu aktivieren –, besteht deshalb im Grunde darin, diese sozialen Zwänge sowohl in politischer als auch in kultureller Hinsicht mitzugestalten (Allen 2020:233).

Heins' und Allens Überlegungen zeigen einmal mehr, welch verantwortungsvolle Aufgabe in gegenwärtigen Zeiten den Akteur*innen und Räumen der Kunst- und Kulturlandschaften zukommen, um einerseits die Möglichkeit der permanenten gesellschaftlichen Aushandlung zu schaffen, andererseits den Zugang für möglichst viele Gruppen zu garantieren, aktiv an der Gestaltung dieser Diskurse beteiligt zu sein. Dabei bleibt jedoch die Herausforderung bestehen, wie die Vielfalt der Gesellschaft tatsächlich »gleich« innerhalb dieser Räume repräsentiert werden kann und nicht einzelne Stimmen die anderen im kolonialen Gestus drangsalieren oder übertönen.

Mbembe gilt als einer der bedeutendsten Theoretiker*innen der gegenwärtigen postkolonialen Debatte. In seinen Schriften verdeutlicht er die Tragweite kolonialen Handels in seinen brutalen Formen systematischer Gewalt, Unterwerfung und Degradierung: Koloniale Strukturen haben die gesamte Gesellschaft, Politik, Kultur, Wirtschaft und Wissenschaft westlicher und der von ihr vereinnahmten oder geprägten Welten geprägt und das Erbe vieler Kulturen zerstört. So zeigt Mbembes vergleichsweise offensiver Gebrauch des N.-Worts dessen koloniale-rassistische Konstruktionen, gleichzeitig jedoch dessen emotionale Wirkungsmacht, welche die sadistischen Züge der Kolonisator*innen und die ambivalente Situation der Nachkommen der Kolonisierten verdeutlicht. Indem Mbembe in seinen Schriften *Kritik der Schwarzen Vernunft* (2014) und *Politik der Feindschaft* (2017) zwischen politikwissenschaftlichen, philosophischen und ästhetischen Analysen und Beschreibungen kontinuierlich wechselt, verdeutlicht er die vielschichtigen Ausdrucksebenen kolonialer Strukturen und Gesten, jedoch auch die Möglichkeit, in assoziativen Erörterungen und analytischen Reflexionen von Denk- und Handlungsweisen afrikanischer Kulturen einen Raum des postkolonialen Widerstands und Neubeginns zu schaffen. Kritiker*innen werfen seinen Analysen vor, koloniales Gedankengut weiterzudenken, da er in vielen Passagen – beispielsweise mit Rückgriff auf Fanon – eine koloniale Denkweise vorspielt. Allerdings scheinen diese Referenzen eher auf den selbst erfahrenen Universalitätsanspruch

des Kolonialen hinzuweisen bzw. diesen vorzuführen, um ihn daraufhin zu dekonstruieren.

Aus kulturpolitischer Sicht ist bemerkenswert, dass Mbembe bewusst ästhetische Räume für die Dekonstruktion des Kolonialen erschafft. Er beschreibt die komplexen ästhetischen Bedeutungsebenen des Körpers und des Raums afrikanischer Gesellschaften, welche er an einigen Stellen – das kann durchaus kritisiert werden – sehr verallgemeinert, erörtert die Kompetenz innerhalb der afrikanischen Diasporagesellschaften, Neuerungen und ungewohnten Situationen mit einer hohen kulturellen Ambiguitätstoleranz zu begegnen, welche für den Umgang mit den gegenwärtigen Gesellschaftswandlungen grundlegend ist und deren Ursprung er in präkolonialen Kulturtechniken verortet. Das Ästhetische wird auf diese Weise zu einer Sphäre, in welcher Neuerungen gelebt und starre koloniale Strukturen im Spivakschen Sinne »verlernt« und abgelegt werden. Allerdings deutet er im gleichen Zuge auch auf die Macht kolonialer Ästhetiken hin.

Mbembes Werke geben vielerlei Beispiele von Statuen und Siegestrophäen, deren koloniale Macht immer noch wirksam ist. Das Bestreben vieler Gruppen, welche durch koloniale und rassistische Strukturen behelligt werden oder wurden, die Diskurshoheit über koloniale Trophäen zu gewinnen, wird abermals nachvollziehbar. Gleichwohl zeigt Mbembe, dass die Dekonstruktion kolonialen Denkens nur dann möglich ist, wenn die Rückgewinnung der Diskurshoheit mit dem Versuch einhergeht, koloniale und rassistische Zuschreibungen nicht in Privilegien zu verwandeln, sondern sie aufzulösen. So erörtert er die Vision einer »universellen Gemeinschaft«, der es gelingt, trotz der vielen Unterschiede miteinander zu leben. Dieses Ansinnen ist beachtenswert, da er eine hoffnungsvolle und möglicherweise das Postkoloniale überwindende Chance für ein gesellschaftliches Miteinander formuliert:

> Die Frage der universellen Gemeinschaft stellt sich daher per definitionem in Begriffen des Im-Offenen-Wohnens, der Sorge um das Offene – was etwas ganz anderes ist als ein Vorgehen, das in erster Linie darauf zielt, sich abzuschließen und eingeschlossen in dem zu bleiben, was gewissermaßen mit uns verwandt, was uns ähnlich ist. Diese Form der *Entähnlichung* ist das genaue Gegenteil der Differenz (Mbembe 2014:232).

In meiner Habilitationsschrift *Sorge um das Offene: Verhandlungen von Vielfalt im und mit Theater*, in welcher ich einige der hier vorgestellten Gedanken bereits ausführlich diskutiert habe, übersetze ich den Gestus der »Sorge um

das Offene« in ein ästhetisches Vermögen, welches Prozesse der »Entähnlichung« initiiert. So eignen sich ästhetische und insbesondere performative Räume, den Zuschauenden und Teilnehmenden die Erfahrung von Momenten und Prozessen der Entähnlichung zu ermöglichen. Sebastian Nüblings Inszenierung *In unserem Namen* am Berliner Gorki Theater (2015), die nicht nur Elfriede Jelineks *Die Schutzbefohlenen* dekonstruierte und befragte, sondern in der das performative Ereignis im Zuschauerraum, in welchem die Sitzreihen entfernt wurden, stattfand, ist eines der vielen Beispiele der letzten Jahre, welche Räume der Entähnlichung innerhalb von Theateraufführungen erschufen. Die Zuschauenden wussten nicht immer, wer die Darstellenden sind und wer nicht. Letztere befragten in unterschiedlichen Sprachen Jelineks komplexen Text, aber auch Protokolle von Debatten und Anhörungen im Bundestag zum Thema Bleiberecht. »Körperlich« und »geistig« wurden die Teilnehmenden in eine Sphäre des Nicht-Wissens, Befragens und gemeinsamen Verstehens versetzt: Körperlich, da der sichere Zuschauerplatz nicht vorhanden war und die Möglichkeit im Raume stand, dass die Nachbarperson sich als Schauspieler*in entpuppt und einen in die Performance physisch einbezieht. Geistig, da aufgrund der Sprachenvielfalt und kulturellen Bezüge niemand alle Verknüpfungen und Kontexte verstehen konnte, keiner konnte eine Diskurshoheit vortäuschen, selbst nicht das künstlerische Team, auch wenn dieses Dramaturgie und Inhalte vorgab.

Das Unwissen und die damit erschaffene Unsicherheit wurden gemeinschaftlich erfahren, jedoch nicht auf ähnliche Weise, sondern aufgrund der verschiedenen individuellen Erfahrungen, Kenntnisse, Kompetenzen ganz unterschiedlich. Diese Strategie der Entähnlichung führte zudem zu einem Prozess der Sorge um das Offene, indem nicht nur das Sich-nicht-ähnlich-Sein gemeinschaftlich erfahren wurde, sondern auch die Produktion jede einzelne Person dazu angeregte, ihr Wissen und ihre Erfahrungen zu befragen und den eigenen Kontext zu erweitern: Nach dem Prinzip des Worldcafés teilten die Schauspieler am Ende der Produktion ihr Wissen, ihre Fragen und ihre Erfahrungen und es entstanden Inseln des Fragens, Teilens und der Diskussion.

So lapidar dieser Gestus erscheinen mag, so entscheidend sind die Momente der Entähnlichung für das Verständnis einer Gesellschaft der kulturellen und gesellschaftlichen Vielfalt, so das Fazit in der *Sorge um das Offene: Verhandlungen von Vielfalt mit und im Theater*:

> Die Voraussetzung für eine demokratische Gesellschaft, die Minderheiten schützt und Rassismus und Ausgrenzung nicht duldet, ist zunächst das Wissen und die Erfahrung, dass ein jeder sich in vielen Punkten von anderen unterscheidet und diese Verschiedenheit des Selbst zu anderen schützen möchte. Dies ist ein Erfahrungsmoment der Entähnlichung, welcher Forderungen nach Assimilation entgegentritt und das Verschiedensein und das Sich-nicht-ähnlich-Machen als Garant für ein friedliches Zusammenleben bestärkt. Sobald jeder diese Erfahrung der Entähnlichung gegenüber sich und den anderen macht, sind wir gleich in der Verschiedenheit. Diese Gleichheit ist die Grundlage für die Umsetzung eines demokratischen, humanitären und einander respektierenden Miteinanderlebens und eine erste Knüpfung des neuen Bundes, den Hegel schon am Ende seiner Vorlesungen über die Ästhetik andeutet, wenn auch nicht in dessen Ausmaß und Gänze erkannt hat (Heinicke 2019:224).

Die Kultur- und Theaterlandschaft befinden sich zurzeit mitten in einem postkolonialen Wandlungsprozess, in welchem Neuerungen gewagt werden, jedoch koloniale Wirkungsweisen beileibe nicht an Macht verloren haben. Um der kolonialen Grausamkeit perspektivisch ein Ende zu setzen und in einen Status »beyond colonialism« zu gelangen, könnten folgende kulturpolitische Überlegungen und Folgerungen sinnvoll sein.

Kulturpolitische Folgerungen

Die gegenwärtige Situation der Kultur- und Kunstlandschaften, ihre vielfältigen Wandlungsprozesse, Umbrüche, Neuerungen und Debatten fordern von den kulturpolitischen Akteur*innen ein Überdenken und Neubetrachten von Diskursen, Rahmungen, Strukturen und Fördermodellen. Von den Ausbildungsstätten über etablierte Institutionen bis hin zur Freien Szene: Alle werden zurzeit von innen und außen bewegt und kritisch befragt. Welche Gruppen haben Zugang, welche Hierarchien wirken, was wird wie von wem gelehrt, präsentiert und dargestellt, wer nimmt teil oder kommt in den Genuss?

Mit Rückblick auf die vorgestellten kultur- und politikwissenschaftlichen Überlegungen lässt sich festhalten, dass insbesondere drei »Grundeinstellungen« für die gegenwärtigen Kunst- und Theaterlandschaften richtungweisend sind: Die Möglichkeit des »permanenten Aushandelns« (Heins 2019), das Recht auf »Mitgestaltung« (Allen 2020) und die Fokussierung der »Sor-

ge um das Offene« samt der Vorstellung einer Gemeinschaftsstiftung mittels »Entähnlichung« (Mbembe 2014; Heinicke 2019). Auf den verschiedensten kulturpolitischen Ebenen können diese Grundeinstellungen angewandt und etablierte Strukturen und Systeme verändert werden.

Der postkoloniale Diskurs und die vorstehenden Überlegungen verweisen auf die Notwendigkeit, dass Ausbildungsstätten ihre akademisch-disziplinären Grenzen überwinden, um sich den Phänomenen der sich wandelnden Gesellschaften zu stellen. Das apodiktische Beharren der Disziplinen auf den eigenen Diskursen, der Kunsthochschulen auf tradierten Mustern und Spielweisen, deutet darauf hin, dass in akademischen Gefilden exkludierende und einschließende Strukturen nicht nur denkbar, sondern gegenwärtig sind. Erste Prozesse des Öffnens, des Ausweitens und Überdenkens sind angestoßen, müssen jedoch weitergeführt und ausgebaut werden, damit die Ausbildungsstätten die Vielfalt der Gesellschaft präsentieren und ihre Themen und Diskurse künstlerisch-wissenschaftliche verhandeln, analysieren, reflektieren und voranbringen.

Der Wandlungsprozess in den Akademien führt langfristig mit Sicherheit zu Neuerungen in den etablierten Theaterinstitutionen und der Freien Szene, doch auch hier scheinen ein Befragen von tradierten Strukturen und die Etablierung von Öffnungs- und Reflexionsprozessen alles andere als obsolet. Theatern können Anreize geboten werden, sich intensiver mit den lokalen und regionalen Gesellschaften und deren Themen und Bedürfnissen auseinanderzusetzen. Abläufe und Hierarchien können systematisch in postkolonialer Manier befragt werden. Hier bietet Ahmeds Ansatz, über einzelne Repräsentationen von Diversität hinauszugehen und die Ebenen der Institution nach ihrem Vermögen zu betrachten, diese zu leben und zu fördern, jede Menge Potenzial. Das angestammte Publikum kann ebenso mit einbezogen werden wie Menschen und Gruppen, welche bis dato kein Interesse haben oder keinen Zugang finden. Die vielfach geforderte intensivere Kooperation mit der Freien Szene ist mit Sicherheit hilfreich, denn es zeigt sich, dass diese die Wandlungsprozesse bereits aufgegriffen hat und diskutiert.

Der zunehmenden Verhärtung der Fronten zwischen verschiedenen Interessengruppen und deren Agenden kann langfristig begegnet werden, indem die Vielfalt, die Sorge um das Offene und der Schwerpunkt auf Entähnlichung als gemeinsamer Grundkonsens verstanden wird. Strategien der Exklusion, Zensur und Dichotomisierung sind kolonialer Prägung und fördern Rassismus. Sie eignen sich nicht, um derlei Wandlungsprozesse durchzuführen und die Möglichkeit der permanenten Aushandlung zu etablieren. Nur

wenn sich alle beteiligten Akteur*innen darüber einig sind, wird es langfristig Perspektiven geben, das Koloniale zu überwinden.

Zum Schluss lohnt so der Rückblick auf den Anfang dieser Überlegungen. Fischer-Lichtes Theorie des »Interweaving« beschreibt jenes gleichberechtige Aushandeln verschiedenere Positionen, Lebensfäden und Erfahrungen an einzelnen Theaterprojekten. Aus kulturpolitischer Sicht sind diese Beispiele in der gegenwärtigen Theaterlandschaft jedoch rar gesät. Damit »beyond postcolonialism« nicht nur ein Ziel, sondern eine Wirklichkeit werden kann, sind von Kulturpolitiker*innen Weitblick gefordert und das Ansinnen, konkrete Maßnahmen durchzuführen. Der Zugang zum Theater in Kindergarten und Schule, die Förderung von Programmen, die sich mit der postkolonialen Reflexion des eigenen Hauses und der eigenen Gruppe auseinandersetzen, Forschungsprogramme, welche die Regionen in den Blick nehmen und den Mut, Theater und Projekte zu finanzieren, welche nicht primär mit hohen Auslastungszahlen punkten können, jedoch die kulturelle Aushandlung voranbringen. Es muss auch weiter darüber nachgedacht werden, wie langfristige Sicherungen Künstler*innen und Kulturschaffenden angeboten werden können. Hier gibt es viel Spielraum, Förderungen als Stipendien über mehrere Jahre zu vergeben und neben den Theaterinstitutionen Freien Gruppen mehrjährige Verträge für Produktionskosten, aber auch für die beteiligten Künstler*innen und Kulturschaffende zu ermöglichen. All dies würde die Vielfalt fördern, diverse Zugänge schaffen und somit die Möglichkeit geben, ein Aufeinandertreffen auf Augenhöhe – ein Ausdruck, welcher derzeit als Wunschdenken, wenn nicht als Farce daherkommt, – zu ermöglichen. Erst wenn die vielfältige Gesellschaft sich in Akademien, Theatern und der Freien Szene abbildet, können koloniale Strukturen überwunden werden. Das Ende des kolonialen Grauens dauert lang, ist jedoch erreichbar.

Literatur

Ahmed, Sarah. *On Being included: Racism and Diversity in Institutional Life*. Durham: Duke University Press, 2012.

Allen, Danielle. *Politische Gleichheit*. Berlin: Suhrkamp, 2020.

Amine, Khalid und Greorge F. Robertson (Hg.). *Intermediality, Performances, and the Public Sphere*. Tanger: International Collaboration Services, 2014.

Balme, Christopher B. *Das Theater der Anderen: Alterität und Theater zwischen Antike und Gegenwart*. Tübingen: Francke, 2001.

Balme, Christopher B. *Theater im postkolonialen Zeitalter: Studien zum Theatersynkretismus im englischsprachigen Raum*. Tübingen: Niemeyer, 1995.

Bharucha, Rustom. *Theatre and the World: Performance and the Politics of Culture*. London: Routledge, 1993 (1990).

Braun, Christina von. *Blutsbande. Verwandtschaft als Kulturgeschichte*. Berlin: Aufbau, 2018.

Braun, Christina von. *Versuch über den Schwindel. Religion, Schrift, Bild, Geschlecht*. Zürich: Pendo, 2001.

Buck-Morss, Susan. *Hegel und Haiti*, aus dem Engl. von Laurent Faasch-Ibrahim, Berlin: Suhrkamp, 2011 (Original: *Hegel, Haiti, and Universal History*, 2009).

Bundeskulturstiftung. »360°: Fonds für Kulturen der neuen Stadtgesellschaft«, online: https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/projekte/nachhaltigkeit_und_zukunft/detail/360_fonds_fuer_kulturen_der_neuen_stadtgesellschaft.html (letzter Zugriff: 26.1.21).

Donath, Stefan. *Protestchöre. Zu einer neuen Ästhetik des Widerstands*. Bielefeld: transcript, 2018.

Erhart, Itir, Eslen-Ziya Hande et al. *The Aesthetics of Global Protest*: *Visual Culture and Communication*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2019.

Fiebach, Joachim. *Die Toten als die Macht der Lebenden: Zur Theorie und Geschichte von Theater in Afrika*, Berlin: Henschelverlag, 1986.

Fischer, Lichte, Erika, Thorsten Jost und Saskya Iris Jain (Hg.). *The Politics of Interweaving Performance Cultures. Beyond Postcolonialism*. London: Routledge, 2014.

Fischer-Lichte, Erika. *Das eigene und das fremde Theater*. Tübingen: Francke, 1999.

Hegel, Georg Friedrich Wilhelm. *Phänomenologie des Geistes* (Werke Band 3). Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2017 (1986).

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Vorlesungen über die Ästhetik III* (Werke Band 15, 9. Auflage), Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2014 (1986).

Heinicke, Julius. *Sorge um das Offene*. Berlin: Theater der Zeit, 2019.

Heins, Volker M. »Kultureller Pluralismus und Kritische Theorie. Von Adorno bis Honneth.« In: Ulf Bohmann und Paul Sörensen (Hg.). *Kritische Theorie der Politik*. Berlin: Suhrkamp, 2019.

Igweonu, Kene (Hg.). *Trends in Twenty-First Century African Theatre and Performance*. Amsterdam: Editions Rodopi, 2011.

Kalu, Joy Kristin. »Dein Blackface ist so langweilig! Was das deutsche Repräsentationstheater von den Nachbarkünsten lernen kann.« In: *Nachtkritik*,

veröffentlicht am 26. November 2014, https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=10271:in-sachen-blackfacing-zwischenruf-zu-einer-andauernden-debatte&catid=101:debatte&Itemid=84, Zugriff: 23. Januar 2021.

Mbembe, Achille. *Kritik der Schwarzen Vernunft*. Berlin: Suhrkamp, 2014.

Mbembe, Achille. *Politik der Feindschaft*. Berlin: Suhrkamp, 2017.

Topçu, Özlem. »Man wird ja wohl noch sagen dürfen.« In: HAU (Hg.): *Männlich, Weiß, Hetero: Ein Festival*, 2015.

Die Rolle Schwarzer Organisationen für postkoloniale/dekoloniale Diskurse im Theater

Die Initiative Schwarzer Menschen (ISD)

Die Initiative Schwarzer Menschen (ISD) – vertreten durch Tahir Della und Simone Dede Ayivi – im Gespräch mit Azadeh Sharifi und Lisa Skwirblies

AS: In den postkolonialen und dekolonialen Diskursen in Deutschland hat die Initiative Schwarzer Menschen (ISD) immer schon eine zentrale Rolle eingenommen – auch in Bezug auf das Theater. Und doch wird diese Rolle in der Öffentlichkeit nicht immer so wahrgenommen. Seht ihr das ähnlich?

SDA: Ich finde es wichtig, die ISD als Schwarze Organisation und als eine wichtige Impulsgeberin für postkoloniale Diskurse an der Schnittstelle von Wissenschaft, Kunst und Aktivismus anzuerkennen. Aber gleichzeitig ist es genauso wichtig anzuerkennen, dass Schwarze Theatermacher*innen und Theatermacher*innen of Color in den Betrieben, in denen sie arbeiten oder mit denen sie sich wissenschaftlich beschäftigen oder als Theaterzuschauer*innen, sich mehr Rechte und Möglichkeiten eingefordert haben. Es ist immer wichtig festzuhalten, dass die Auseinandersetzungen im Theater um Rassismus nicht von außen, von irgendwelchen Aktivist*innen, die den Betrieb nicht kennen, ausgetragen wurden, sondern von Menschen innerhalb des Betriebs oder innerhalb der Kulturszene. Es gibt auf jeden Fall eine Schnittmenge von Menschen, die im Theater arbeiten und aktivistische Arbeit machen. Ich könnte das vielleicht am besten an der Blackface-Debatte festmachen. Es gab Impulse von Theatermacher*innen, und die ISD hat eine starke Rückendeckung gegeben. Die ISD, die eine lange Erfahrung und Expertise in ihrer politischen Arbeit hat, hat Stellungnahmen und offene Briefe geschrieben und den Aktivismus von Theaterschaffenden stark unterstützt. Es ist ja nicht so, dass alle von Rassismus Betroffenen auch eine Rassismus-Expertise auf einer theoretischen und kulturpolitischen Ebene

haben. Da war es total wichtig, mit der ISD zusammenzuarbeiten und diese als das politische Sprachrohr dabeizuhaben.

TD: Organisationen wie die ISD oder ADEDRA oder der Afrika-Rat schaffen im Grunde mit ihrer Interventionspolitik – mit ihrer Kritik am System und an den Strukturen – die Rahmenbedingungen für Rassismusbetroffene innerhalb dieser Strukturen, um für Veränderung zu sorgen, aber auch für diejenigen, die von außerhalb intervenieren wollen. Das findet aktuell maßgeblich in den Museen und Sammlungen statt, wo eine dekolonisierte Ausstellungspraxis umgesetzt werden muss. Wir können zwar nicht für alles als Expert*innen aufwarten, aber wir können Möglichkeiten schaffen für die kritischen Akteure und die Expert*innen, die dort arbeiten sollen. Also wir politisieren Themen, greifen Themen auf und ermöglichen dadurch auch Menschen aus der Community, ihre spezifische Arbeit einzubringen und umzusetzen.

LS: Finden diese Kooperationen nur mit den Museen statt, oder gibt es auch Kooperation mit den Theatern?

SDA: Im Theater ist es so, dass sich Schwarze Theaterschaffende bei der ISD melden und um Rat bitten, also z.B. bei Theaterstücken, die eigentlich für Schwarze Schauspieler*innen oder Schauspieler*innen auf Color geschrieben wurden, aber *weiß* besetzt werden. Oder Anfragen von Schwarzen Dramaturg*innen oder Schauspieler*innen, die um Unterstützung bitten, wenn sie damit konfrontiert sind, dass z.B. das N-Wort auf der Bühne benutzt wird. Hier wenden sich also vermehrt Schwarze Einzelpersonen aus dem Betrieb an die ISD.

AS: Über die Zusammenarbeit mit den Theatermacher*innen leistet die ISD meiner Ansicht nach auch die Aufgabe des Dokumentierens Schwarzer Theatergeschichte. In der Theaterwissenschaft sind diese Interventionen nicht festgehalten. Es wird höchstens als aktivistische Aktion eingeordnet, während so viel mehr durch diese Interventionen geleistet wird. Über die Dokumentation der ISD werden die beteiligten Akteur*innen sowie ihre kulturpolitischen und ästhetischen Forderungen sichtbar.

SDA: Es ist ja keine Inszenierung, sondern eine reale Intervention. Es wird oft nicht dokumentiert, dass diese Intervention Teil einer Kritik ist, die aus künstlerischer oder wissenschaftlicher Perspektive formuliert wird. Damit

wird auch das Engagement von Kulturschaffenden of Color unsichtbar gemacht. Eine Intervention bedeutet ja nicht nur, dass Aktivist*innen im Publikum aufstehen oder vor dem Theater Flugblätter verteilen. Da passiert ja viel mehr und auf ganz vielen unterschiedlichen Ebenen. Diese Interventionen werden aber als solche nicht in der Theatergeschichte festgehalten, sondern nur in der Bewegungsgeschichte der ISD.

LS: Könnt ihr konkrete Beispiele von Interventionen oder performativen Strategien nennen, vielleicht auch konkret auf die N-Wort-Debatte bezogen? Wie geht man mit performativen Strategien den Rassismus im Theater an? Was funktioniert aus eurer Erfahrung?

SDA: Meine eigenen Stücke sind ein gutes Beispiel. In meiner künstlerischen Arbeit versuche ich bewusst Themen zu setzen. Ich habe die Performance *Performing Back* (2014 oder 2016) zu einer Zeit gemacht, in der innerhalb der Schwarzen Community schon sehr stark und sehr viel über kolonial-rassistische Straßennamen und Denkmäler gesprochen und dazu gearbeitet wurde. Ich habe für die Performance bewusst Aktivist*innen interviewt und damit ihre Arbeit und ihren Kampf in den Theaterraum hineingeholt. In diesem Sommer (nach dem BLACK LIVES MATTER-Movement und den Diskussionen um Raubkunst und Denkmalstürzen) gab es plötzlich sehr viele Anfragen für eine inzwischen sechs Jahre alte Performance. Das heißt, dass es für den Theaterbetrieb an sich erst einmal ein Nischenthema ist, und erst, wenn der Druck von außen kommt, finden sie es eigentlich auch wirklich interessant, Stücke zu dem Thema zu zeigen.

LS: Inwiefern baut der Aktivismus von ISD auf frühere Interventionen Schwarzer Menschen in Deutschland auf? Was ist die Vorgeschichte der ISD, und welche Rolle spielt diese für eure tägliche Arbeit?

TD: Wir sprechen immer bewusst von der jüngeren Schwarzen Bewegung, weil es in den 20er und 30er Jahren schon eine aktive Schwarze Bewegung gab. Ich finde es weniger problematisch, wenn die ISD nicht immer öffentlich für ihre Arbeit anerkannt wird, als das systematische Ausblenden der langen Geschichte des Schwarzen Aktivismus. In den USA gab es in den 60er Jahren die Bürgerrechtsbewegung, die aber ohne die 50er und 40er Jahre nicht denkbar gewesen wäre. Es ist wichtig anzuerkennen, dass unsere Arbeit auf der aktivistischen Arbeit anderer Schwarzer Menschen vor uns aufbaut, und

es ist wichtig, dies auch in einem solchen Kontext zu beschreiben, abzubilden und zu erforschen. Es ist wichtig, nicht immer so zu tun, als ob man etwas neu erfunden habe, sondern auf Kontinuitäten hinzuweisen. Kontinuitäten ziehen Folgen nach sich und nicht Einzelaktionen, losgelöst von Kontexten und Communities.

SDA: Das Alleinstellungsmerkmal ist immer eine problematische Situation, sowohl in der Kunst als auch im Aktivismus. Gleichzeitig kommt es immer auch aus einem Gefühl der Vereinzelung und hat auch damit zu tun, dass gerade in Schwarzen Biografien viele Menschen so aufwachsen oder so sozialisiert sind, dass sie sich mit vielen Thematiken allein fühlen oder lange gefühlt haben. Und dann ist da auch die Frage nach der Präsenz und den Ressourcen der jüngeren Schwarzen Bewegung(en) in Deutschland, die eigene Geschichtsschreibung zu betreiben. Wie zugänglich ist die eigentlich? Als wir mit Bühnenwatch zusammen gegen Blackfacing gearbeitet haben, dachte ich, das ist jetzt das erste Mal, dass eine Intervention passiert. Und dann wurde ich darauf hingewiesen, dass Anfang der 2000er schon die N-Wort-Intervention an der Volksbühne stattfand. Das heißt, es ist tatsächlich wichtig, die Vorgänge auch festzuhalten und zugänglich zu machen.

LS: Ihr habt vorhin von den Museen gesprochen, die momentan im Rampenlicht der Aufarbeitung der Kolonialgeschichte und der damit einhergehenden Restitutionen stehen. Während die (ethnografischen) Museen gezwungen sind, sich mit der Kolonialität ihrer Sammlungen und Institutionsgeschichte auseinanderzusetzen, scheint das an den Theatern nicht zu passieren. Warum, glaubt ihr, ist das so?

TD: Ich glaube, es ist eine Zeitfrage. Noch vor fünf Jahren, als der Grundstein für das Humboldt-Forum gelegt wurde, hat niemand von kolonialem Raubgut gesprochen. Jetzt wird es in allen Feuilletons diskutiert. Weil sich unsere Gesellschaft verändert, werden sich auch die Anforderungen an unsere Gesellschaft verändern. Es wird ein Qualitätsmerkmal werden, dass Kulturinstitutionen ohne Rassismus auskommen, um viele gesellschaftliche Gruppen zu erreichen. Da bin ich optimistisch.

AS: Traditionell versteht sich das Theater auch anders als das Museum. Das deutsche Theater hat eine sehr linke Tradition, und es hat etwas mit *weißer* linker Tradition zu tun, dass sie so sehr von sich selbst und ihrer antirassisti-

schen Perspektive überzeugt sind, dass die Veränderungen nicht stattfinden, weil man per se links und antirassistisch ist.

SDA: Ja, wir sind die Guten. Wir müssen nichts machen. Und wenn ihr nicht versteht, dass wir die Guten sind, dann wisst ihr nicht, wie Kunst funktioniert. Das ist meist die Argumentation.

TD: Das ist natürlich nicht untypisch. Die Selbstwahrnehmung in dieser Gesellschaft ist ja immer noch ganz stark von der Idee getrieben, dass man nicht rassistisch ist, dass man mit der Kolonialgeschichte abgeschlossen hat, dass es kaum Diskriminierung gibt und wenn, dann nur von einzelnen Spinnern. Das zieht sich durch alle Strukturen und Ebenen der Gesellschaft, sodass eine Aufarbeitung von rassistischen Verhältnissen nicht möglich ist. Ich bin aber ganz optimistisch, weil sich gesellschaftlich viel verändert und wir viele Menschen sind, die eine Veränderung wollen. Aber es muss eine Kehrtwende in den Ausbildungskontexten stattfinden. Es braucht eine kritische Ausbildung, in der die Inhalte vermittelt und der kritische Blick geformt werden.

SDA: Im Staatstheatersystem gibt es sehr starre Machtstrukturen mit dem Einzelintendanten, selten Intendantinnen, und es ist ein sehr patriarchales System mit sehr klaren Hierarchien. Ich glaube, dass es diese Strukturen sind, die es dem Theater besonders schwermachen, Menschen für sich selbst einstehen zu lassen oder sich mit anderen solidarisieren zu können. Dadurch, dass das Theater dem Geniekult verhaftet bleibt, gibt es immer Personen, die als unangreifbar und unantastbar gelten. Das macht Veränderung so schwer.

Wider die Vereinzelung
Versuche solidarischer Praktiken im Theater

Melmun Bajarchuu und Mona Louisa-Melinka Hempel

Dieser Text gibt zwei Stimmen aus dem Kreis der Initiative für Solidarität am Theater wieder, sowohl die Perspektive der Initiative als auch konkrete Erfahrungsbeschreibungen.

Die INITIATIVE FÜR SOLIDARITÄT AM THEATER (ISaT) gründete sich 2017 aus der Notwendigkeit heraus, fortwährenden Ungleichbehandlungen und Diskriminierungen[1] im Theaterbereich entgegenzutreten. Die Kolleg*innen und Freund*innen der ISaT wollten sich eindeutig gegen die Ansicht positionieren, bei diesen Vorfällen handele es sich immer um Einzelfälle und persönliche Betroffenheit. Sie engagieren sich seitdem dafür, die zugrundeliegenden ungleichen Strukturen sichtbar zu machen und einer Vielfalt an Stimmen und Perspektiven Raum zu geben[2].

Vereinzelungserfahrungen durch Kleinreden der Situation, Alleinstellung als »Vertreter*innen einer Gruppe« in Kontexten mit symbolischer Diversität, Miss- und Nicht-Repräsentation[3] führen dazu, dass machtkritische und/oder von Diskriminierung(en) betroffene Kolleg*innen und ein Teil des Publikums dem institutionalisierten Theater als Arbeitsbereich den Rücken kehren. Das Theater erweist sich bei genauerem Hinsehen nicht als ein utopischer Raum, in dem allen alles möglich ist und alle alles machen, darstellen und sein dürfen, sondern es zeigt sich, dass auch hier die strukturellen Ungleichverhält-

1 https://www.humanrights.ch/de/ipf/menschenrechte/diskriminierung/diskriminierungsverbot dossier/juristisches-konzept/formen-der-diskriminierung/

2 Es haben schon unzählige Stimmen auf Diskriminierungen aufmerksam gemacht und haben lange vor uns ähnliche Kämpfe gekämpft. An sie wird zu selten erinnert, weil auch sie unsichtbar gemacht wurden und werden.

3 Siehe auch »Schwarze Weiblich*keiten« von Denise Bergold-Caldwell, S. 246.

nisse der Gesellschaft reproduziert werden. Der eklatante Mangel an demokratischer Mitbestimmung steht sogar im krassen Gegensatz zu Formen der Beteiligung in anderen Bereichen der Gesellschaft.

Wir als Theaterarbeiter*innen[4] haben uns zusammengetan, um diese strukturellen Ungleichheiten aufzuzeigen und dabei durch strategische Allianzen den Vereinzelungserfahrungen und Diskriminierungen entgegenzutreten. Wir sehen die Grundlage von Ausbeutungsverhältnissen und Ausgrenzungsregimen in unserem Arbeitsbereich im Erbe des Kolonialismus. Kapitalistische Verwertungslogik und neoliberales Konkurrenzdenken, gepaart mit der weitverbreiteten Erzählung von künstlerischem Genius und der Bezugnahme auf die viel beschworene Kunstfreiheit, stellen die Grundlage einer theatralen Malaise dar: Menschen, die Theaterkunst machen wollen, und zwar »frei« und »selbstbestimmt«, sich aber unter prekären Arbeitsbedingungen selbst ausbeuten – und andere gleich mit.

*In den letzten 12/13 Jahren habe ich projektbedingt als Performerin und Theatermacherin x-mal in, für mich, neuen Städten gewohnt. Mit »wohnen« meine ich, dass ich so lange dort Zeit verbracht habe, dass neben dem Probenalltag die zeitliche Kapazität vorhanden war, in das Kulturleben der Stadt einzutauchen, sich in der Kunstszene umzusehen und (zumindest über Werbemittel) als Zuschauerin Einblicke in die Inhalte und Themen der lokalen Künstlerin*nen und Theaterhäuser bekommen zu haben. Bei meinen Aufenthalten in einer bestimmten Großstadt wurde mir besonders in den letzten zwei Jahren der Unterschied der Handhabung von Kunst und Künstlerin*nen in der Öffentlichkeit zu anderen Städten bewusst: In anderen Städten werden Theaterstücke von BIPoC[5] und eben diese Theatermacherin*nen in erster Linie zu bestimmten Themenwochen als »Expertin*nen für Rassismus«[6] eingeladen. Außerhalb dieser Themenwochen wird diesen Stimmen kaum Platz in der Öffentlichkeit eingeräumt, weder als Kunstschaffende, als Teil der Gesellschaft, noch ihren Kunstprodukten an*

4 Innerhalb dieses Textes setzen wir das Gendersternchen an unterschiedlichen Stellen, um den Fokus auf den weiblichen Wortstamm zu führen, als weitere Alternative zu der männlich gegenderten Version.

5 Black und Indigene Menschen, Personen of Color und weitere, nicht der *weißen*, »Normgesellschaft« entsprechende Künstlerin*nen.

6 Beziehungsweise ihrer von außen zugeordnete »Gruppe« und »Kategorie«.

sich.[7] *In dieser einen Großstadt gibt es dagegen täglich Möglichkeiten, mich*[8] *aus dem Zuschauerin*nenraum heraus mit einer Person, einer Geschichte oder einem Vortrag auf der Bühne, in einer Performance oder in einer Galerie identifizieren zu können. Diese Möglichkeiten sind fast überwältigend unzählbar, da sie – unter anderem durch Be-Werbung – sichtbar gemacht sind. Die häufige Situation, in der ich mich gegen einen Theaterbesuch entscheide, da schon in der Werbung zu erkennen ist, dass dieser Abend mindestens auf einer oder sogar mehreren Ebenen triggernd ist und somit wenig genussvoll/bereichernd/entspannend/berührend sein wird*[9]*, wird hier mehrfach ausgeglichen und bietet Möglichkeiten, mit positiven Assoziationen nach Hause zu gehen. Gleichzeitig bedeutet das eine Aufteilung des Publikums und zeigt, dass Menschen mit nicht-»normativen« Lebensrealitäten als Publikum bei vielen Stücken noch nicht mitgedacht werden*[10]*. Aber auch in dieser Großstadt muss vor und hinter den Kulissen auf unterschiedlichen Ebenen einiges an Anti-Diskriminierungsarbeit geleistet werden, bis BIPoC, LGBTQIA+, behinderte, neurodivergente*[11] *Menschen, die aufgrund ihrer Klassenzugehörigkeit oder sozialen Schicht diskriminiert werden, sowie Menschen, die Mehrfachdiskriminierung erfahren, in unserer Gesellschaft solche positiven Theaterabende erleben können und diese Kunstschaffenden sich in der Infrastruktur, also im administrativen Aufgabenbereich und dem »Backstagebereich« bei den Endproben, Auf- und Abbau, sicher vor Diskriminierungserfahrungen fühlen. Aber: die große – und überhaupt existierende – Sichtbarkeit der vielen Stimmen unserer vielschichtigen Gesellschaft ist hier fast ein Teil der Norm(alität).*

---

7 Dass nicht-Erfahrungsbetroffene als »Expertin*nen eingeladen werden, muss an anderer Stelle ausführlich kommentiert werden. Erster Schritt zur Eigenrecherche: Dr. Natasha A. Kelly @ Burning Issues 2020/Kampnagel Hamburg : »Wie kann *weißer* Feminismus Teil der intersektionalen Debatte werden?« – https://www.youtube.com/watch?v=u9UNS_OvYww, abgerufen am 20.12.2020.

8 Als non-bodily-disabled PoC, Pronomen fluide, neurodivergent.

9 Die Behauptung, mensch müsste gewisse Stücke und Regisseure (den »Kanon«) kennen, übergeht die Traumata, die durch – insbesondere – diese unhinterfragten Personen und Inhalte, durch unreflektierte Reproduktionen von Gewalt wiederholt werden. Mit der Bedingung, diesen »Kanon« als Grundlage eines Wissenschaftsdiskurses durchzusetzen und aufrechtzuerhalten, unterstützen Theaterhäuser und Theaterwissenschaftsinstitutionen neben strukturellen Diskriminierungsformen auch die alltägliche Diskriminierungsgewalt gegenüber Nicht-Dominanzgesellschafts-Mitgliedern und somit deren Ausschluss.

10 Siehe vorangehende Fußnote zu »Kanon«.

11 Siehe Mika Murstein »I'm a queerfeminist cyborg, that's okay«, S. 452ff.

*Vielleicht ist genau die Sichtbarkeit der Punkt, der den Unterschied zwischen den verschiedenen Kunstszenen ausmacht? Denn dass – natürlich eigentlich! – auch in vielen anderen Städten verschiedene marginalisierte Künstlerin*nen leben und arbeiten, steht außer Frage. Die fehlende Sichtbarkeit, die ihnen (und ihrer Perspektive) gegeben und zugestanden wird, ist der ausschlaggebende Punkt: Dass »bestimmte Stimmen, Darstellerin*nen, Körper nicht (vermarktungsbereit) existieren«, wird von vielen nicht-diskriminierungserfahrenden, nicht-intersektional feministisch denkenden und arbeitenden Theaterleitungen, Regisseurin*nen und Institutionen als Ausrede benutzt – anstatt außerhalb ihrer Reichweite, ihres Publikums und Bekanntenkreises aktiv nach den entsprechenden, möglicherweise noch unbekannten Künstlerinnen* zu suchen.*[12] *Die Aufgabe wird an die vereinzelten diversen Stimmen und Künstlerin*nen, die sich mit erhöhter Anstrengung durch das* weiße, *patriarchale Theatersystem kämpfen, zurückgegeben: »DU kannst doch dazu was arbeiten!«, um die (scheinbar) fehlenden Stimmen damit »auszugleichen«.*

Dieses Aus-der-Verantwortung-Ziehen bestätigt nicht nur die privilegierte Meinung, dass durch eine künstlerische Perspektive und Ästhetik alle Stimmen der marginalisierten Gruppen eingeschlossen und repräsentiert werden würden.[13] *Es bedeutet vor allem eine weitere Ebene Mehrarbeit für die dadurch doppelt unsichtbar gemachten Stimmen und (lokalen) Künstlerin*nen: Neben dem künstlerischen Inhalt und der Be-Werbung muss zusätzlich eine »sanfte Aufklärungsarbeit« in die Arbeit fließen, was auch die künstlerische Ästhetik beeinflusst, um nicht-Erfahrungsbetroffene nach dominanzgesellschaftlicher Norm »mitzunehmen«. Ansonsten gelten die Stücke als »nicht verständlich«, »nicht gut« oder »rassistisch gegen* Weiße«.[14]

---

12 Stattdessen werden weiter Rollen fehlbesetzt und gewaltvoll als Stereotype, zusätzlich möglicherweise im Black- oder Yellowface, gespielt, Regieaufträge werden an Menschen ohne Erfahrungsexpertise vergeben und *weiße* cis Männer wechseln sich auf den Intendanzpositionen ab.

13 Wenn dann jedoch konkrete Diskriminierungsvorfälle durch Menschen oder Institutionen der Dominanzgesellschaft angesprochen werden, wird von »persönlichen Befindlichkeiten« und »Einzelfällen« gesprochen.

14 »Rassismus gegen *Weiße*« gibt es nicht. Siehe »Reverse Racism« im Glossar von WirMüsstenMalReden https://wirmuesstenreden.blogspot.com/p/woketionary.html?m=1, abgerufen am 20.12.20. Die Bewertungen »nicht verständlich« und »nicht gut« sind in sich diskriminierend, da die unterschiedlichen Lebensrealitäten und Perspektiven ignoriert und verneint werden, aus welchen die Stücke und Ästhetiken entstanden sind. Stattdessen sollte dieses Publikum sich weiterbilden, um die Ebenen der komplexen Produktionen verstehen zu lernen. (Hier wiederhole ich, was viele großartige Menschen seit Jahren sagen: Zuhören und lernen als nicht-Erfahrungsbetroffene).

Für mich als praktizierende Theaterschaffende, Künstlerin, Theaterwissenschaftsstudierte, Teil und Workshopleiterin der Initiative für Solidarität am Theater und Zuschauerin stellt sich die Frage, welche Rolle der Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum in der aktiven Begleitung der aktuellen Theaterlage und -entwicklung als Alternative zum Diskurs um weiße, *cis-heteronormative Theatermänner zukommen könnte und welche Verantwortung ihr somit in der Abbildung einer vielfältigen Theaterlandschaft zukommt. Welche Inhalte und Stücke werden überhaupt besprochen? Inwiefern liegt die Aufgabe bei der Institution, für die Wiedergabe der Vielfältigkeit der Theaterstücke in den Seminaren auch außerhalb »gewidmeten Klassen« diese Vielfältigkeit als Normalität in den Unterricht einzuführen?*
Noch grundlegender: Wer hat Zugang zum Studium und/oder Kunst zu schaffen sowie Kontakte oder (hier wieder) die Sichtbarkeit herzustellen, um Teil des Diskurses zu werden?

Konkrete Schritte

Die Schwierigkeiten im Theaterbetrieb sind bekannt und werden auf Podien und in Kantinen verhandelt. Das genügt jedoch nicht, um Veränderung(en) hervorzubringen, da Menschen, die Diskriminierung(en) erfahren, und ihre Bedürfnisse zu oft in diesen Gesprächen nicht involviert werden. Der Ansatz der Initiative für Solidarität am Theater ist die kontinuierliche Auseinandersetzung mit Machtstrukturen und deren Reproduktion sowie die Reflexion über die Dynamiken, die dadurch in jeder Arbeitsgruppe entstehen. Um Impulse für eine andere Haltung zu geben, bietet die ISaT machtkritische Workshops für Theatermacher*innen an. Die Grundsätze für die Workshops bestehen darin, dass mindestens zwei Personen die Leitung übernehmen und marginalisierte Stimmen zentriert werden. Ein Workshopleitungs-Duo besteht aus mindestens einer weiblich* positionierten Person und mindestens einer Person of Color oder Schwarzen Person. Wir formulieren eigene Kriterien einer inklusiven und antirassistischen Zusammenarbeit – mit der Unterstützung von machtkritischen *weißen* Verbündeten.

Dekoloniales Theater(machen) setzt dekoloniales Handeln und dekoloniale Praktiken voraus. Dafür ist unter anderem eine Auseinandersetzung mit den historischen Grundlagen des Theaters notwendig, aber auch mit der kolonialen Geschichte Deutschlands und Europas sowie den Auswirkungen kolonialer Verflechtungen auf die heutige Zeit. Dabei geht es nicht (nur) darum, dass nun als Gegenbild Theatermacher*innen of Color und Schwarze Theater-

macher*innen »ihre Themen« voranbringen, sondern um eine grundsätzliche Infragestellung der kolonial geprägten Grundlagen unserer Arbeitspraxis, unserer ästhetischen Empfindungen und unserer Erzählweisen.

Die Sichtbarkeit von marginalisierten Personen und von Menschen, die Mehrfachdiskriminierungen erfahren, muss in den Strukturen verankert sein, und eine fortlaufende Präsenz von Menschen mit Marginalisierungserfahrungen muss gewährleistet sein, auch über kulturpolitische Trends hinaus. Auch diese Aufgabe sollte nicht zusätzlich von den Künstlerin*nen oder Menschen, die Diskriminierung erfahren, erfüllt werden müssen, sondern ganz klar von den subventionierten Häusern, die ihre gesamte lokale Szene kennen, promoten und unterstützen sollten, insbesondere BIPoC, LGBTQIA+, behinderte, neurodivergente, von Klassismus betroffene Künstlerin*nen sowie solche, die Mehrfachdiskriminierung erfahren. Diese Aufgabe sollte auch von den Theaterwissenschaftlerin*nen erfüllt werden, die behaupten, ihre Wissenschaft sei neutral und allumfassend, obwohl sie weiter *weiß*-eurozentrisch und stereotypisierend ist. Die globale Mehrheit ist auch in Europa stark vertreten, und der Blick auf Künstlerinnen* und Kunst der Südhalbkugel erweitert das Kunstverständnis. Die Freie Szene selbst, Kulturförderungen, Intendanzen und Stiftungsleiterin*nen, die von sich behaupten, solidarisch zu sein oder dass diese Aufgabe bereits erfüllt sei, haben die Verantwortung, für die strukturelle Verankerung von Menschen mit Marginalisierungserfahrungen in der Theaterszene zu sorgen.

Aus unseren gesammelten Erfahrungen und aus der Perspektive der Initiative für Solidarität am Theater pochen wir auf eine konkrete Umsetzung der großen Worte, die vielerorts geschwungen werden. Und das nicht nur um des Profits willen und für eine »Oberflächenpolitur«, sondern um tiefliegende diskriminierende Strukturen und Prägungen aufzubrechen und die Kulturszene und damit die Gesellschaft zu diversifizieren und offener und zugänglicher für viele verschiedenen Perspektiven und Lebensrealitäten zu gestalten.

RÜCKBLICKE UND STANDORTBESTIMMUNGEN

Zum »Vertrackten« dekolonialen Denkens und Handelns an der Universität

Joachim Fiebach

Ein kurzer historischer Rückblick soll skizzieren, wie ich die Beziehungen der deutschsprachigen Theaterwissenschaft zum Kolonialismus sehe, und an Beispielen aus der Geschichte meiner eigenen Haltung und Herangehensweise versuche ich das Schwierige, das »Vertrackte« dekolonialen Denkens und Handelns kritisch zu erörtern.

Die Hauptspur der deutschsprachigen Theaterwissenschaft, an der Jahrhundertwende 1900 vor allem gelegt von Max Herrmann, ging aus von der Auseinandersetzung mit der Vorherrschaft der Literatur, dem geschriebenen Drama/Stück/Text, die seit dem 18. Jahrhundert bildungsbürgerliches Denken und entsprechende Praktiken des europäischen Theaters prägte. Diese Orientierung schloss, in gewissem Sinn ohne weitere Reflexion, aus, nichtliterarische theatrale Vorgänge zu beachten. Darunter natürlich jene vielfältigen der vormodernen, vorkapitalistischen Gesellschaften in der nichteuropäischen Welt. Ich wähle gezielt das Wort *Hauptspur*. Denn zur gleichen Zeit, als im deutschsprachigen Raum Herrmann und andere sich abmühten, Theater als gewisse eigenständige Kunst der Ausdeutung von Literatur zu behaupten, stießen Forscher in der Suche nach der Herausbildung von Theaterkunst auf die reiche theatrale nichtliterarische Ritual-Kultur der europäischen Antike[1], und seit den 1920er brachten deutschsprachige Forschungen dieses Feld außerhalb Europas mit Theatralität in Verbindung, so Oskar Eberle mit der etwas zögerlichen Markierung *Urtheate*r von Jäger/Sammlergesellschaften Afrikas, Lateinamerikas, Australiens (Eberle 1954). Deren Geschichten, besonders

1 Zum Beispiel: Thomson, George. *Aischylos und Athen. Eine Untersuchung der gesellschaftlichen Ursprünge des Dramas*. Berlin, 1957.

die der »Aborigines«, der Indigenen Australiens, unter der brutalen europäischen Kolonisation, wurden nicht thematisiert, Kolonialismus als ein Hauptaspekt der eigenen europäischen Bezüge zu diesen faszinierenden theatralen Erscheinungen blieb ausgeblendet.

Als sich nach 1945 der Blick auf »Urtheater«-Erscheinungen (Rituale etc.) und jetzt, teilweise damit verbunden, auf andere nichteuropäische »fremde« Theaterkunst richtete, wurden Verbindungen zum eigenen Kolonialismus zunächst nicht spezifisch thematisiert. Im damaligen Institut für Theaterwissenschaft der Humboldt-Universität interessierten wir uns in den 1960ern sehr stark für das »fremde« Theater, für ein ganz anderes als das aus dem 19. Jahrhundert überkommene bildungsbürgerlich disziplinierte, illusionistische Theater. Als junge Assistenten beschäftigten sich Rudolf Münz und ich intensiv mit der »Ursprungsfrage« von Theater(kunst) aus vorkapitalistischen, vormodernen theatralen Ereignissen in verschiedenen Weltteilen, nicht zuletzt angeregt durch Eberles Buch. Eine durch Ernst Schumachers Tätigkeit als Theaterkritiker vermittelte Vorführung japanischer No-Tradition durch japanische Künstler im Institut und ein kurzer Dokumentarfilm zum *No*, den sie uns daließen, waren wichtige Ereignisse. Vor allem interessierten wir uns aber für die ganz andere anti-naturalistische, anti-illusionistische Kunst, die mit Beginn der 1960er in der westlichen Welt wieder versucht wurde. Der europäische/westliche Kolonialismus seit dem 16. Jahrhundert, durch den das uns verachtete »aristotelische« Illusionstheater in die Welt getragen und tendenziell zur Richtschnur auch in den »fremden« Theaterlandschaften genommen wurde, vielfach »fremde« tradierte Formen verdrängte, also gleichsam der Kulturimperialismus, wurde als solcher nicht besonders problematisiert. Anders verhielt sich damals die lebendige Theaterpraxis. Das *Interkulturelle Theater*, zeitweilig als eine neue Gattung erklärt, brachte die vielfältige nichteuropäische vormoderne Theatralität in Verbindung mit der eigenen aktuellen westlichen; es ging aber kaum auf den »eigenen« Kolonialismus ein, den der linke kritische Strang der antinaturalistischen Bewegung direkt problematisierte. Guerilla-Straßentheater-Aktionen gegen den Vietnam-Krieg während der 1960er in den USA und Peter Weiss' Vietnamdiskurs 1968 waren Höhepunkte.[2]

Bis in die späten 1970er bemühten sich Münz/Fiebach, Theater*kunst* als wesentlichen kulturellen Faktor von Geschichte überhaupt zu analysieren, da-

---

2 Siehe Weiss, Peter. »Notizen zum dokumentarischen Theater.« In: Joachin Fiebach. *Manifeste Europäischen Theaters.* Berlin, 2003: 67ff.

mit Theaterwissenschaft als ein *kulturwissenschaftliches Feld* zu praktizieren, stellten aber nicht die Frage nach dem »eigenen« Kolonialismus. Es sollten die historischen Kräfte für die Herausbildung des bildungsbürgerlichen, literaturdeterminierten Theaters seit dem 16. Jahrhundert klargelegt werden. Das war nicht einem Desinteresse für den Kolonialismus geschuldet. Sehr wohl hatten wir uns damit, nicht zuletzt durch Begegnungen mit afrikanischen Studierenden auch in unserem »Wissenschaftsumfeld«, politisch kritisch beschäftigt. W*issenschaftlich* äußerte sich das 1979 in dem Buch *Kunstprozesse in Afrika*. Es betonte in einem Vorwort, dass hier mit dem Wissen um die eigene privilegierte Position im Herzen der kolonisierenden Welt über afrikanische Literatur gedacht, geschrieben, geurteilt wird. »Die Gesichtspunkte, unter denen die literarischen Bewegungen betrachtet werden, sind von den Interessen europäischer marxistischer Kunstwissenschaften bestimmt. Ich kann Afrika nicht ›von innen‹ sehen und werten. Das heißt nicht, an außereuropäische Kunst normativ mit Vorstellungen heranzugehen, die aus europäischen Prozessen erwachsen und auf diese gerichtet sind. Afrikanische Literatur hat aber auch international typische oder bedeutungsvolle Züge. Sie reflektiert übergreifende Prozesse unserer Epoche, ist von ihnen geprägt und spielt in ihnen eine aktive Rolle« (Fiebach 1979:7).

Das konnte ein Ansatz zum *direkt kritischen Überdenken* der eigenen kolonialen Situation sein, ich komme darauf zurück, zielte aber noch nicht auf eine betonte Auseinandersetzung mit den ansonsten »unbefragten« kolonialen Aspekten dieser Auseinandersetzung. Sie wurden in den 1960/70er eben nicht direkt thematisiert. Es war, wie ich es ausdrücken möchte, ein unbewusst-unbefragtes Nicht-Reflektieren von Aspekten der eigenen kolonialen Lage.

Das dürfte auch für andere *politisch* durchaus kolonialismuskritisch denkende Fachkolleginnen und –kollegen, die sich nicht oder kaum für entsprechende *kulturelle Vorgänge wissenschaftlich* interessierten, gegolten haben. 1979/80 schlug ich einem Freund vor, einem der bedeutendsten, international bekannten, *kritischen* Kultur/Literaturwissenschaftler der DDR, *Kunstprozesse in Afrika* zu besprechen. Ich erwartete eine kritische Behandlung des von mir nicht voll durchgehaltenen Versuches der gleichsam *kulturübergreifenden Rahmung* speziell literaturkünstlerischer Erscheinungen, in unserem Kreis eine relativ neuartige Deutungspraxis. Sie kam nicht. Es war eine gutartige Besprechung, die vorsichtig einen Blick auf das dem Freund fremde Material warf. Der Beitrag erschien mir, als könne er, der ansonsten die westliche Literatur, ihre gesellschaftlichen Bindungen glänzend kannte und

in *westlichen internationalen* Diskursen kräftig mitmischte, nicht die Deutung des ihm fremden, nicht-westlichen Bereichs beurteilen, dessen politisch-ökonomische Kolonialisierung er scharf verurteilte. Nur eine junge, auf lateinamerikanische Literatur spezialisierte Kollegin aus unserem Kreis, vertraut mit Kulturimperialismus in ihrem Fachgebiet, ging sofort auf den gleichsam theoretisch-methodisch übergreifenden *kulturwissenschaftlichen* Versuch des Buches kritisch ein, was sinngemäß zu einem Gespräch über Probleme einer gleichsam generellen dekolonialen Kunstdeutung führte.

Ein anderes Beispiel. 1987/88 kam eine Tagung von Theaterwissenschaftlern der DDR zu meinem Theatralitätskonzept, das in *Die Toten als die Macht der Lebenden. Zur Theorie und Geschichte von Theater in Afrika* kurz skizziert und, zumindest im ersten Teil auf fast 200 Seiten, im »fremden« afrikanischen Material entfaltet ist, zu keiner wirklichen kritischen Diskussion (Fiebach 1986:7-18). Grund: Man sah sich für nicht kompetent, hielt sich zurück, weil der konkrete Gegenstand, die behandelte Welt, »fremd«, unbekannt war. Wenn ich mich richtig erinnere, wurde die kolonialismuskritische Haltung kaum erwähnt, die man wohl allgemein als Theaterwissenschaftler der DDR damals *allgemein-politisch* durchaus teilte. Das »Fach»material war eben zu fremd. Der Blick über das gleichsam eigene Feld erschien ungewohnt, nicht geübt, wurde ignoriert.

2015 hieß es in einer Einführung zur Diskussion über *Welt Theater Geschichte. Eine Kulturgeschichte des Theatralen* ironisch provozierend, gemeinhin sähe man Ursprünge von Theater in der griechischen Antike, das Buch beginne aber mit Reflexionen über vormoderne Praktiken in Afrika und Australien etc. und käme erst nach den ersten vierzig Seiten auf das antike Athen zu sprechen. Dieses »Gemeinhin« galt natürlich zu dieser Zeit nicht mehr generell für die deutschsprachige, geschweige weltweite wissenschaftliche Forschung zu Theater (Geschichte).

Aus den Ansätzen, Theaterkunst allgemein als Faktor übergreifend konditionierender Kulturen bzw. gesellschaftlicher (historischer) Umfelder zu nehmen, somit über das begrenzte Gebiet *Theaterkunst* entschieden hinauszudenken, ergab sich auch in gewissem Sinn über die nicht-westliche Welt hinauszusehen. Das bewog mich auch – unter anderem – Ende der 1960er die Chance zu nutzen, für einige Zeit als Senior Lecturer im Department of Theatre Arts des University College Dar es Salaam/Tanzania der (damaligen) University of Eastern Africa zu arbeiten. Kulturen und Gesellschaften in Afrika sind so ein bleibendes Hauptforschungsinteresse geblieben.

Von einem anderen Ansatz her, über das gleichsam enge (bisher) dominierende Herangehen an Theaterkunst als (Re)Präsentation von Literatur hinauszudenken, nämlich Theater im Sinne der seit den 1960ern international betriebenen Semiotik als kulturelles kommunikatives Handeln zu untersuchen[3], kam Erika Fischer-Lichte zur Beschäftigung mit den Bedeutungsproduktionen von Theaterkunst grundsätzlich auch in den nicht-westlichen, fremden Welten. Das erste bedeutende Ergebnis war die von ihr konzipierte und von ihr geleitete große mehrtägige Tagung zu weltweit differenten Theaterlandschaften, 1988 dokumentiert in dem Band *Das Eigene und das Fremde* (Fischer-Lichte 1990). Ihre weitere Arbeit mündete dann 1998 in der Gründung und Leitung des Berliner Internationalen Forschungskollegs *Interweaving Performing Cultures.* Hier wurden im deutschsprachigen Raum wohl erstmalig systematisch Tagungen zu Begrifflichkeiten von Theater und Performances in den Sprachen und entsprechenden konkreten Praktiken »fremder », nicht-westlicher Kulturen durchgeführt und diese so westlichen Denkweisen zu Theater als absolut gleichrangig vorgestellt. Kern der ersten speziellen Tagung waren die in Yoruba gehaltenen Beiträge mehrerer nigerianischer Teilnehmer.[4]

Das Kolleg hat *einen* Weg markiert, wie wir Privilegierte im Westen, ausgestattet und vollgestopft mit dem seit der Antike (anscheinend) universal gültigen Wissen und, besonders, einem hehren Wertesystem verpflichtet, institutionalisiert in einer oder zwei Professuren/Forschungsgruppen, mit uns fremden darstellerischen Kulturen kommunizieren können, sie in demutsvoll-kritischer Anerkennung ihrer *anderen/fremden eigenartigen* Denkweisen, Interessen, Praktiken und ihrer geschichtlich vergangenen und gegenwärtigen Verflechtungen mit den uns »eigenen« studieren und forscherisch befördern. Die Professur für Episteme südlicher Länder in Bayreuth dürfte das erste Beispiel sein.

---

3 Siehe Fischer-Lichte, Erika. *Semiotik des Theaters. Das System der theatralischen Zeichen.* Tübingen, 1983.

4 Daten zu den Workshops: Yorùbá, 26.-27. August 2014, Korean, July 21-22, 2016, Chinese, February 2015 Japanese, July 2015, Indian languages (Sanskrit, Hindi, Tamil), October 12-14, 2016, Arabic, 8.-9. Februar 2017. In Vorbereitung ist ein Sammelband zu Konzepten zu Performance/Theater in verschiedenen Sprachen: The Routledge Companion for performance-related concepts in Non-European languages, hgg. von Erika Fischer-Lichte, Torsten Jost and Astrid Schenka (Routledge, forthcoming 2022).

Es ist nicht zu erwarten, dass Dekolonialität generell thematischer Hauptgegenstand theaterwissenschaftlicher Institute und Forschungsgruppen wird. Die kritische Sicht auf unsere eigene generell privilegierte Position ist jedoch einzufordern und die Schwerpunktsetzung bisheriger und gegenwärtiger Theater- und Performance-Theorien und Praktiken kritisch zu mustern.

Wie immer man sich und wer immer sich von *seiner* spezifischen, konkreten kulturellen Situation aus mit anderen, gleichsam »fremden« Haltungen, Positionen und Praktiken beschäftigt, beurteilt, sieht, »versteht«, wertet diese nicht, k*ann* das nicht unabhängig von den eigenen Interessen oder der eigenen kulturellen, gesellschaftlichen Bestimmtheit tun. Ein grundsätzlich vertrackter Vorgang. Das Zitat aus dem Vorwort zu *Kunstprozesse in Afrika* deutet auf das Dilemma der realen historischen Lage, in der sich der Forschende befindet. Er/sie ist geprägt von seiner/ihrer je konkreten, vor allem gesellschaftlich bestimmten sozialen (Klassen-)Lage, die ihre/seine Sicht der Dinge, ihr/sein Verhältnis zum, ihre/seine Perspektive auf den Forschungsgegenstand prägt. Der Umgang mit der fremden Kunst ist so unabdingbar verknüpft mit dem Verfolgen und Realisieren der *eigenen* gesellschaftlich und zugleich individuell bestimmten Interessen, ein in sich widerspruchsvoller, »vertrackter« Prozess, der es schwer macht, die fremden Praktiken adäquat stimmig zu verstehen.

Das »Vertrackte« einer solchen *subjektiv* dekolonial gerichteten Herangehensweise zeigte sich während der Dozentur am University College Dar es Salaam der University of East Africa 1968-70, meiner ersten längerdauernden Begegnung mit Afrika. Ich trat sie an mit der Vorstellung, Tansanias besonderen Ujamaa-Sozialismus als betont antikoloniale Strategie[5] mit meiner Lehre und mit meinem Auftreten im wissenschaftlich-kulturellen Alltag bescheiden zu unterstützen, die durch meine weltanschaulich-politische Position im Wesentlichen dadurch bestimmt sind, die Dinge so offen, gleichsam plebejisch ironisch-kritisch zu sehen und zu behandeln, wie ich es in dem Berliner Unterschichtenkiez, in dem ich aufwuchs, erfahren und dann mit meinem revolutionär gerichteten Marx-Verständnis konkretisiert habe. Dessen Kern war der kategorische Imperativ, »alle Verhältnisse umzuwerfen, in denen der Mensch ein erniedrigtes, geknechtetes, ein verlassenes, ein verächtliches Wesen ist« (Marx, 1956:385). Zusammen mit meinem damals recht »orthodoxen« Brecht-Bild war das der Maßstab meiner Lehre in Dar Es Salaam, besonders

5 The Arusha Declaration and Tanu's Policy on Socialism and Self-Reliance. Dar Es Salaam 1967.

zur Dramaturgie vorwiegend afrikanischer Stücke, dargelegt auch in einem vor Ort veröffentlichten Essay (Fiebach 1970) im Zusammenhang mit der Inszenierung des Dramas *Kinjeketile*, das Ebrahim Hussein mit Anlehnung an Brechts epischer Struktur als eine Arbeit zur Erlangung des Bachelors vorgelegt hatte.

Mit der an Marx (revolutionär) orientierten Sicht der Dinge fand ich schnell Anschluss an eine kleine Gruppe von Kollegen, die, wesentlich an radikal dekolonialen, sozialistischen, transformativen Entwicklungen interessiert, den vom internationalen Kapital noch stark abhängigen sozialistischen Versuch Tansanias und natürlich die kapitalistischen Wege der anderen ostafrikanischen Länder kritisch diskutierten. Das war auch ein Ansatzpunkt der ersten Freundschaft mit einem afrikanischen Kollegen, mit dem jungen, dynamischen Kenianer Grant, der mit radikaler Bedingungslosigkeit, an Fanon ausgerichtet, Literatur lehrte. Er war schon ein paar Monate zuvor als Gast in Berlin gewesen, wo wir gleichsam sofort zu einem engen Verhältnis fanden.

Wie und ob überhaupt die Elemente meiner Lehre wirksam waren, die ich spezifisch auf Marx'/Brechts dialektisch-historischen Materialismus und den revolutionären Sozialismus zu orientieren suchte, ist schwer zu beurteilen. Sie dürfte eher gering gewesen sein. Selbst den Studenten-Darstellern, mit denen ich intensiv und sehr eng über mehrere Monate an der Inszenierung von *Kinjikile* arbeitete, war es schwierig zu erläutern, dass das Stück/Text andeutete, selbst nach einem siegreichen Erfolg gegen die deutschen Kolonialisten lauere der Zugriff einer anderen kolonialistischen Macht. Es seien also im Sinne von Brechts Widerspruchsdialektik weitergehende, gleichsam revolutionäre Schritte in Betracht zu ziehen.

Die antikoloniale (dekoloniale) Stoßrichtung der Inszenierung war aber unmissverständlich und wurde als solche angenommen.

Einen wesentlichen Anteil am Erfolg hatte Godwin, der andere enge Freund unter den afrikanischen Kollegen. Während vieler Proben mitwirkend, hatte er insbesondere die tänzerisch angelegten Szenen einstudiert. Godwin war fast das Gegenstück zum unbekümmert-dynamisch auftretenden Grant, leise, zurückhaltend, besonnen, distanziert. Er gehörte nicht zu dem Kreis der eindeutig linken Kollegen, die sich regelmäßig zur sozioökonomischen Lage und zu politischen Strategien in Ostafrika austauschten, den Weg Nyereres und des Ujamaa-Sozialismus unterstützten, aber auch über radikalere antikapitalistische Schritte und revolutionärer Ziele nachdachten. Mit Godwin kamen solche Überlegungen nicht direkt zur Sprache.

Er hielt, wie es aussah, zu Nyereres Politik, hat sie gleichsam mit seinen künstlerischen Arbeiten als Regisseur und Schauspieler bald außerhalb der Universität mitrealisiert. Ende der Achtziger und zeitweilig in den Neunzigern war er dann ein hoher leitender Beamter im Kulturbereich.

Was Kolonialismus und Rassismus sind, was sie anrichten, erfuhr oder erlebte ich besonders durch ihn und mit ihm. Ich hatte schon mehrere Monate mit ihm, dem damals noch einzigen tansanischen Lecturer im Theatre Arts Department, gearbeitet, ohne dass es zu wesentlichen Gesprächen kam. Er war zurückhaltend, höflich distanziert. Erst während eines Forschungstrips in die Dodoma Region, wo er für seine Masterarbeit Performances von Sängererzählern aufzeichnete, kamen wir uns näher. Wir waren mit dem Landrover des Departments, einer Gabe der Drama School in England, an der er studiert hatte, nach einer fast zehnstündigen Fahrt, dabei über zweihundert Kilometer auf staubigem Sandweg in brütender Hitze, erschöpft in Dodoma angelangt. Ich hatte telegrafisch in dem wohl damals einzigen guten Hotel, einem soliden Kolonialbau, ein Zimmer bestellt, er nicht. Er wollte ursprünglich irgendwo ein einfaches Gästehaus finden, jetzt aber, nach dieser Reise, wollte er auch eine Nacht in einem der für die Kolonialherren geräumig, luftig, kühl gebauten Räume verbringen. Kein freies Zimmer mehr, hieß es am Empfang. Die Räume in diesen Hotels hatten immer zwei Betten. In unserem Berliner Kiez war es üblich, mit Freunden in einem Raum zusammen zu schlafen. Kein Problem also. Wir teilen uns das Zimmer. Der Rezeptionist schien etwas erstaunt. Nach der nötigen Dusche sah ich uns mit einem kalten Bier in den breiten, tiefen Sesseln der weitläufigen, kühlen Lounge des alten Kolonialbaus. Godwin nicht. Es sei o.k. für mich, aber er gehe in eine afrikanische Bar. Natürlich ging ich da mit. An diesem Abend deutete er seine koloniale Geschichte an. Als junger Schüler musste er die Produkte seines Vaters, der bei Dodoma eine Farm bewirtschaftete, in die Küche des Kolonialhotels durch einen Hintereingang für das afrikanische Personal bringen. Die Lounge war *For Europeans only*!

Meine sachlich-rationalistische funktionalistische Haltung dürfte sich im Einklang mit Tansanias damaliger entschieden dekolonialer Strategie befunden haben, war aber blind gegenüber wesentlichen kulturellen Eigenarten und spezifischen Triebkräften des »fremden« Landes. Die Studenten-Darsteller mussten mich während der Proben zu Kinjikitele über tradierte kulturelle Verhaltensweisen aufklären, mehrmals einige meiner Arrangements und vorgeschlagenen Handlungen einzelner Figuren erheblich korrigieren. Die orthodox an Brecht angelehnte Sicht der Dinge verhinderte

eine ernsthafte Beschäftigung mit der äußerst widersprüchlichen historischen Rolle des mythischen Denkens und seiner ritualen Äußerungen, deren Bedeutung für afrikanisches Theater zumindest in Ansätzen auch in Ostafrika diskutiert wurde.[6] Das Desinteresse oder auch die Blindheit damals war peinlich; während der Kinjikitele-Proben hatte ich indirekt argumentiert, dass mythisches Denken, hier der Glauben an die mythisch-magische Kraft des Wassers (Maji), eine reale gesellschaftliche Kraft sein kann und als ein wesentliches Moment für die Aufnahme des antikolonialen Kampfes progressiv wirkte (Fiebach 1970/10).

Vielleicht schwerwiegender als die grob unterschätzte weltanschaulich-politische Macht des mythischen Denkens war, dass ich wenig Verständnis für die enorme Umwälzung der afrikanischen Lebenswelten durch die Kolonialisierung und das Einwirken der westlichen Modernisierung hatte. Die afrikanischen Stücke, die wir Ende der Sechziger in Dar Es Salaam lesen konnten und im Dramaturgie-Seminar diskutierten und die einige der Studenten selbst schrieben, thematisierten vorrangig die sich verändernde Bedeutung der Großfamilie, generell und speziell den Umbruch der Beziehungen zwischen den Geschlechtern und der Generationen, ein langwieriger, konfliktreicher Prozess, der nach dem Erringen der politischen Unabhängigkeit das gesellschaftliche Leben bestimmen sollte. So behandelte 1964 das über Ghana hinaus einflussreiche Stück *Sons and Daughters* von J. C. De Graft die Auseinandersetzung zwischen Eltern und ihren Kindern, die andere als die von Vater und Mutter gewünschte Lebenswege wählen. »Shut up, Aaron, It's time someone talked sense into your head,« verurteilt die Mutter den jungen Mann, der gegen die Vorstellung des Vaters, er solle Ingenieur werden, unbedingt Kunst machen will (Graft 1964:52). Zur gleichen Zeit zeigte Christina Ama Ata Aidoo, dass die Differenzen der Lebensauffassungen zwischen jungen, akademisch ausgebildeten Frauen und der traditionellen Großfamilie schwer zu überbrücken sind. Die Familie wendet sich dagegen, dass die amerikanische Frau, die ihr Sohn von seinem Studium in Amerika mitbringt, Zeit und Umstände wählt, wann und wie sie Kinder bekommt. Der Sohn verteidigt das Verhalten des jungen Paars »in these days of civilisation«. Darauf die Antwort eines Familienmitglieds »Now I know you have been teaching your wife to insult us« (Aidoo 1965:48).

6 In Westafrika schon früher und stärker. Siehe u.a. B. Traore: *Le Théatre Negro-Africaine et ses fonctions sociales.* Présence Africaine Librairie. Paris, 1958.

Diese Situation war wesentlich anders als die Vorstellung von Afrika, mit der ich nach Dar Es Salaam gekommen war. Bewegt von den Nachrichten zum dramatischen Ringen um die Entkolonialisierung, zur Ermordung Lumumbas, über den Kampf der Mau für Kenias Unabhängigkeit, vom Krieg der Algerier gegen den französischen Kolonialismus, war die Annahme, dass die großen historischen, weltpolitisch bedeutsamen Geschehen in der jetzt gleichsam dekolonialisierten soziokulturellen Öffentlichkeit, in den Alltagsdiskursen und so im Theater die Hauptrolle spielen würden. Die Arbeit in Dar Es Salaam, nicht zuletzt die Dramaturgie-Seminare zu den neuen afrikanischen Stücken, zwang mich die komplizierten, widersprüchlichen Realitäten Afrikas genauer, »realistischer« zu sehen und zu begreifen. 1969 deutete ein Essay zum modernen afrikanischen Theater meine kritische Haltung zur anscheinend vorherrschenden Tendenz im Kunstleben an und suchte Brechts Herangehen als eine Alternative vorzustellen:

> The proportion of plays and productions that deal with the great historically relevant African issues and processes of today should be considerably increased; perhaps only a dozen of the two hundred odd African plays written in the last decade tackle political, social and ideological issues of really historical importance. Such themes as the psychology of the individual, parochial problems of family life, individual love and the like prevail. Judging the African situation solely on the basis of African play (...) one would hardly notice, for instance, that independent Africa is fighting a struggle of life and death (...) that it has either to combat or succumb to neocolonialism, with the social and ideological heritage of colonialism (...) (Fiebach 1970:14).

Brecht weise einen Weg, wie diese Situation produktiv zu verändern ist. Kern seines Theaterkonzepts ist, dass Künstler »give real insights into the objective relationships between classes and individuals in a given society. They must lay bare the system of objective laws on which social life is based and which governs its processes« (Fiebach 1970:9). Das »system of social laws, the causal network of a given society should be truly, historically-concretely portrayed« (ibid.). Wesentlich ist, dass die Kunstwerke in einer konkreten Gesellschaft den Klassen und Schichten helfen, »which have the broadest solutions for the main problems of society in mastering reality and, finally, transforming it« (ibid.13).

Gesellschaftliche Kausalzusammenhänge und gesellschaftliche Netzwerke durchschaubar zu machen, Kernpunkte in Brechts dialektisch-materialistischer Theorie, spielten während der 1960er eine Hauptrolle in der kritischen

Auseinandersetzung mit bürgerlichen Kunsttheorien und Kunstpraktiken in Europa und Nordamerika, insbesondere mit dem *Theater des Absurden*. Um zu zeigen, wie man Brechts Herangehen als ein Modell für afrikanische Kunst produktiv-kritisch machen könne, las ich damals Soyinkas *Kongi's Harvest* sehr kritisch. Das Stück biete ein Bild schlimmen Personenkults eines afrikanischen Herrschers und seines völlig korrupten Regimes, zeige aber »no objective conditions, no social processes, historical necessities and so forth that may have necessitated violence, one-man-rule or temporary economic inefficiency« (Fiebach 1970:16). Das komplexe gesellschaftliche System eines Staates werde nicht skizziert, so das Bild eines fiktiven afrikanischen Staates gezeichnet, und da im Kongi-Regime ideologische und politische Praktiken (Betonung des Kollektiven, Ein-Parteien-Regierung) eine Rolle spielen, die auch für sozialistisch orientierte Staaten charakteristisch sind, könne das Stück als ein Angriff gerade auf diese wie etwa Nyereres Tansania missdeutet werden.

Es war eine gleichsam starr von den europäischen Auseinandersetzungen mit Texten des Absurden übernommene Lesart. Sie erwähnte die in Details sehr deutlichen Bezüge auf Nigeria, ging aber nicht näher darauf ein, dass die ins Groteske getriebene Darstellung von Korruption, Gewalttätigkeit und betrügerisch-manipulativem Machtmissbrauch der politischen Kaste in erster Linie eine scharfe Satire war. Sie habe die Verhältnisse »attacked and condemned on the grounds that they are essentially immoral, inhumane and inadequate« (ibid.16). Die Wucht dieses Angriffs hätte, und hat vielleicht auch, den – vor allem nigerianischen – Rezipienten *politisch* aufrütteln können, ein möglicher Ansatzpunkt für die auf die konkrete historische Funktion von Theater pochende Einschätzung. Nigerias schlimme Verhältnisse waren in Umrissen bekannt durch die nigerianische Literatur, vor allem Chinua Achebes Roman A *Man of the People* (1966) und Nachrichten über den Weg in den katastrophalen Biafra-Krieg.

Vielleicht sah ich damals die harsche Kritik bestätigt durch afrikanische kritische Stimmen zu Soyinka. Mb. Sonne Dipoko hatte betont, seine Satire »lacked constructive ideas«[7], Ngugis Kritik an seinen bisherigen Stücken argumentierte1969 ähnlich: »*Soyinka's* good man is the uncorrupted individual; his liberal humanism leads him to admire an individual's lone act of courage, and thus often he ignores the creative struggle of the masses« (Ngugi 1969). Meine Einlassung drehte sich im Sinne Brechts um den Mangel an materialistischer, realistischer Offenlegung sozio-ökonomischer, realer Kausalitäten.

7 Zitiert in Darlite, S. 20, aus Pre*sence Africain*e, No. 63 (1967), S. 261ff.

Konstruktive Ideen gehörten nicht dazu, so wenig wie kreative Massenkämpfe, die es wohl zu diesem Zeitpunkt in Nigeria nicht gab.

Die Rückschau auf meine Dozentur in Dar es Salaam ist ein Fallbeispiel für das »Vertrackte« des dekolonial angestrebten Umgangs mit fremden Kulturen; sie sollte an die dafür notwendige kritische Haltung zu den *ureigenen Positionen* erinnern, von denen aus man in diese Arbeiten geht. Ich möchte enden mit Brechts Kommentar zu den *A-Effects* (Verfremdungsmethode), die damals international viel diskutiert wurden und die der Essay zitierte, sein Autor aber nicht auf sich selbst zu beziehen vermochte: »In order to unearth society's laws this method treats situations as processes, traces out all their inconsistences. It regards nothing existing except in so far it changes, in other words is in disharmony with itself.«[8]

Literatur

Aidoo, Christina Ama Atga. *The Dilemma of a Ghost.* Longmans Accra Ikeja, 1965.

De Graft, J. C. *Sons and Daugthers.* London Oxford University Press: Accra, 1964.

Eberle, Oskar. *Cenalora. Leben, Glaube, Tanz und Theater der Urvölker.* Olten/Freiburg i.Br., 1954.

8 Zitiert aus *Brecht on Theatre,* translation and notes by J. Willett. London 1965, 193. Der Essay in Darlite wurde nachgedruckt (Reprint unauthorized) in: Umma Dar es Salaam. 1975/2, und ist durch *Umma* wahrscheinlich von Kollegen in der University of Ife, Nigeria gelesen worden. Das spielte wohl eine kleine Rolle in der Story meiner zweiten Dozentur in Afrika, 1982-84, als Visiting Prof. an der University of Ife, wo Teile des Buches *Die Toten als die Macht der Lebenden* geschrieben wurden. Inzwischen hatte ich zu Brecht und durch Brecht und durch die kritische Historische Anthropologie, nicht zuletzt Levi-Straus, ein anderes Bild vom mythischen Denken und der Macht des Symbolischen/der Ideen/des Ideologischen und seiner Ritual-Performances, ablesbar in Fiebach »Brechts ›Straßenszene‹. Versuch über die Reichweite eines Theatermodells« 1978, Fiebach »König und Dirigent seiner Rede. Grenzverschiebungen in Kunst- und Kulturwissenschaften« 1983 abgedruckt in J. Fiebach: *Keine Hoffnung Keine Verzweiflung. Versuche um Theaterkunst und Theatralität.* Berlin 1998; J. Fiebach: *Trends in the European Theatre since the1960ies: Towards a Theory of Theatre after Brecht.* Ife Monographs on Literature and Criticism, University of Ife 1984.

Fiebach, Joachim. »On the Social Function of Modern African Theatre and Brecht.« In: *Darlite. A Magazine of Original Writing From the University College Dar es Salaam*, Dar es Salaam 6:2 (March 1970).

Fiebach, Joachim. »Notizen zu ›Kinjikitiele‹.« In: *Theater der Zeit*, 1970/10.

Fiebach, Joachim. *Die Toten als die Macht der Lebenden. Zur Theorie und Geschichte von Theater in Afrika*. Berlin, 1986.

Fiebach, Joachim. *Kunstprozesse in Afrika. Literatur im Umbruch*. Berlin, 1979.

Fischer-Lichte, Erika et.al (Hg.). *The Dramatic Touch of Difference. Theatre, Own and Foreign*. Tübingen, 1990.

Marx, Karl. *Zur Kriik der Hegelschen Rechtsphilososphie. Einleitung*, in: Marx/Engels. *Werke 1*. Berlin, 1956.

Ngugi, James. »Satire in Nigeria.« In: C. Pieterse und D. Munro (Hg.). *Protest and Conflict in African Literature*. HeinemannLondon/Ibadan/Naitobi, 1969.

Theaterwissenschaft und Postkolonialismus
Ein fachgeschichtlicher und persönlicher Rückblick

Christopher B. Balme

Als ich Ende der 1980er Jahre mit der Arbeit an meiner Habilitationsschrift begonnen hatte, spielte in der Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum weder postkoloniale Theorie noch deren Gegenstände eine Rolle (Balme 1995). Die deutsche Theaterwissenschaft, die damals wie heute ein recht kleines Fach war, richtete ihren Blick vornehmlich auf die Theaterkulturen Europas und gelegentlich der USA. Als einsame Insel ragte die Monografie des Ostberliner Theaterwissenschaftlers Joachim Fiebach, Die Toten als die Macht der Lebenden: zur Theorie und Geschichte von Theater in Afrika (1986), heraus, der längere Forschungsaufenthalte in Nigeria und Tansania vorweisen konnte. Sie bleibt bis heute einzigartig in der geschichtlichen Tiefe und theatertheoretischen Auseinandersetzung, die sowohl afrikanische Forschungsliteratur als auch die damals neueste Performancetheorie von Richard Schechner und Victor Turner einbezog. Aber ohne einen Forschungskontext (das Buch wurde nie ins Englische oder Französische übersetzt) blieb es weitgehend ohne Widerhall.

Die Theaterwissenschaft, das muss man ihr zugutehalten, war nicht national kulturell fixiert, sondern immer international ausgerichtet. Sie bewegte sich jedoch in einem bestimmten kulturellen und geschichtlichen Rahmen sowie innerhalb von Kanonisierungsprozessen, die die postkoloniale Sphäre fast zwangsläufig marginalisierten. Die Theaterwissenschaft hatte es damals mit einem anderen Postphänomen zu tun, nämlich der Postmoderne, was auch immer man damals darunter verstand: im Wesentlichen Robert Wilson, Heiner Müller und einige Vertreter der New Yorker Avantgarde.

Meine eigene Forschungsarbeit entstand in der zweiten Hälfte der 1980er Jahre, zunächst im Kontext der Anglistik und der sogenannten neueren englischsprachigen Literaturen (vormals Commonwealth-Literatur). Meine erste Stelle in Deutschland war als Lektor für englische Sprache an der Universi-

tät Würzburg. Neben der Leitung der dortigen und immer noch sehr aktiven englischen Theatergruppe wurde ich auch mit etwas Lehre betraut: Als gebürtiger Neuseeländer sollte ich die Commonwealth-Literatur in ihrer ganzen Breite abdecken (einige Texte standen nämlich auf der Lektüreliste). Diese ehrenvolle Aufgabe habe ich in Proseminaren über die Dramatik dieser Länder umfunktioniert. Gleichzeitig habe ich mich in der sich gerade formierenden Gesellschaft für neuere englischsprachige Literaturen (GNEL) engagiert und war an der Gründung des Trägervereins beteiligt. Dort habe ich auch hautnah erlebt, wie stark der Widerstand bzw. die Gleichgültigkeit innerhalb der etablierten Anglistik war und wie die wenigen Professoren, die sich für diese Literaturen interessierten, selber unter fachlicher Ausgrenzung und Marginalisierung zu leiden hatten. Inzwischen ist die postkoloniale Literatur aus der heutigen deutschsprachigen Anglistik (und auch darüber hinaus) nicht mehr wegzudenken, jedoch war diese Situation Ende der 1980er Jahre keinesfalls sehr rosig.

Als ich 1990 an die Münchner Theaterwissenschaft als Assistent wechselte, nahm ich das begonnene Projekt mit, befand mich jedoch in einem völlig anderen wissenschaftlichen Kontext. Für die Lehre waren meine Autoren und Regisseure nur bedingt geeignet, obwohl ich durchaus Kurse im Umfeld des Projekts anbieten durfte. Die Institutsleitung stand dem Projekt nach dem Motto – lass ihn mal machen – offen gegenüber. Neben dem Institutsleiter, Hans-Peter Bayerdörfer, erfuhr ich die stärkste Unterstützung von Erika Fischer-Lichte, die damals noch in Mainz war und Forschungen zum interkulturellen Theater vorantrieb. Hier war mein postkolonialer Ansatz durchaus anschlussfähig. Neben den Künstlern aus Nigeria, Südafrika, der Karibik, Australien und Neuseeland war es der theoretische Ansatz, der die ideologische Stoßrichtung vorgab. Interkulturelles Theater war in der damaligen Ausprägung relativ apolitisch. Arbeiten über die Theater in den ehemaligen Kolonien (auch in den sogenannten bikulturellen oder multikulturellen Siedlerkolonien wie Kanada, Australien und Neuseeland) konnten jedoch die politische Dimension keinesfalls ausblenden, denn sie war allen Bestrebungen in Richtung neuer Theaterformen inhärent. Die theoretischen und ideologiekritischen Grundlagen lagen schon vor: die wesentlichen Arbeiten von Edward Said (1979), Gayatri Spivak (1987) und die zentralen Aufsätze von Homi Bhabha (1985 und 1984) waren zumindest in der Literaturwissenschaft bekannt. Die grundlegende Studie von Ashcroft, Griffiths und Tiffin, *The Empire Writes Back* (1989), machte den Begriff der postkolonialen Literaturen bekannt, zumindest innerhalb der Literaturwissenschaft. Deren Definition zufolge hat man

unter Postkolonialismus nicht nur eine Beschränkung auf die Zeit nach der allgemeinen Dekolonisierung der 1950er und 1960er Jahre verstanden, sondern vielmehr ein Zeitkontinuum, das sich von der Kolonialzeit bis in die Gegenwart erstreckt (Ashcroft et.al. 1989: 2).

In allen diesen Ansätzen waren Vorstellungen von Hybridität, Synkretismus, Fusion usw. grundlegend. Solche Begriffe sind heute so gebräuchlich, dass es schwerfällt, sich daran zu erinnern, wie sie zentrale epistemologische Glaubensprinzipien infrage stellten. Alle Begriffe beschrieben kulturelle und künstlerische Vermischungsprozesse, allerdings mit unterschiedlicher Metaphorik. Auch wenn der Begriff der Hybridität von Homi Bhabha damals bekannt war, stand er neben Synkretizität als eine Möglichkeit, solche Vermischungsprozesse theoretisch zu fassen und zu beschreiben. In Ashcroft et al. (1989) stehen die beiden Konzepte in dem Unterkapitel »Models of hybridity and syncreticity« gleichberechtigt und mehr oder weniger synonym nebeneinander. Ich tat mich schwer mit der metaphorischen Provenienz der von der Biologie herstammenden Hybridität. Zumal im deutschen Wissenschaftskontext biologische Metaphern keinen sehr ruhmreichen Stammbau aufwiesen. Überzeugender fand ich die Begriffsgeschichte von Synkretismus, der aus der Religionswissenschaft herstammt und sich in der ganzen Religionsgeschichte von der Gnostik bis zum karibischen Voodoo-Glauben zurückverfolgen lässt. Ausschlaggebend war der ideologiekritische Ansatz des Religionswissenschaftlers Carsten Colpe, der explizit wissenschaftsgeschichtliche und -kritische Perspektiven einbezog. Colpe situiert Synkretismus als Gegenbegriff zu den dominanten Strömungen innerhalb der europäischen Geisteswissenschaft. Er unternimmt eine Umwertung, um die grundsätzlich positive Konnotation des Begriffes hervorzuheben, der vor allem Toleranz und intellektuelle Kreativität voraussetze. Wohl mit Blick auf sein eigenes Fach, aber auch darüber hinaus, verweist Colpe auf eine traditionell despektierliche Anwendung des Synkretismus-Begriffes, die wiederum auf einen gewissen »Geistesaristokratismus« zurückzuführen sei:

> Für ihn ist Synkretismus Zersetzung, Entartung, Verfall, ja man kann sagen, daß für solche Aristokraten der Wissenschaft der Synkretismus-Begriff [...] nur als Kategorie geschichtlichen Unrechts verwendbar ist. [...] Dieser Aristokratismus ist romantisch und hat wohl in der Romantik seine historische Wurzel (Colpe 1975:29).

Colpe, der sich auch für die links-pazifistische Deutsche Friedensunion engagierte, sah in dem Synkretismus-Begriff und dessen Aufwertung eine Mög-

lichkeit, sich mit dieser romantischen und in den 1970er Jahren immer noch vorherrschenden Tradition auseinanderzusetzen. Denn die Ablehnung des Synkretistischen fußt auf Vorstellungen von Reinheit und letztlich der Eliminierung von Andersartigkeit und Vielfältigkeit. Sei es bei den oft gewaltsamen »Flurbereinigungsprozessen« eines Nationalstaats oder der Bestimmung einer monotheistischen Religion. Ich schrieb damals, dass Colpes Kritik einhergehe »mit der Forderung nach einem Überdenken eurozentristischer geisteswissenschaftlicher Prämissen. Die Abwertung von Mischphänomenen jeglicher Art, aber vor allem solcher im kulturell-ästhetischen Bereich, nimmt in der westlichen Welt bis in die jüngste Zeit hinein eine exponierte Stellung ein« (Balme 1995:22). Vor dem Hintergrund gegenwärtiger Diskussionen über alternative Epistemologien haben Colpes Forschungen zum Synkretismus-Begriff einen fast prophetischen Charakter.

Postkoloniales und interkulturelles Theater

Der Terminus »Postkoloniales Theater«, in dem sich meine Arbeit positionierte, bezeichnet vielfältige Tendenzen im internationalen Theater nach 1945. Streng genommen handelt es sich um Dramen, die im Kontext der Entkolonialisierung der ehemaligen europäischen Territorien, vor allem der britischen und französischen, entstanden. Wenn man bedenkt, dass 1945 ein Großteil der Erdfläche noch unter direkter und indirekter Kolonialherrschaft stand, so handelt es sich beim postkolonialen Theater potenziell um vielfältige und weit verbreitete Theaterphänomene. Umstritten ist nach wie vor die zeitliche Dehnung des postkolonialen Zeitalters. Anstelle genauer Epochengrenzen – etwa die Entlassung in die Unabhängigkeit – geht man, wie oben angedeutet, von einem Zeitkontinuum aus, das in der kolonialen Vergangenheit einsetzt und bis heute fortdauert. Ebenfalls schwer definierbar ist die geokulturelle Verortung. Mit der Entstehung großer Diaspora-Kulturen in den westlichen Metropolen findet ein Rückexport postkolonialer Theaterformen statt; sie entstehen überall dort, wo die für Postkolonialismus konstitutiven Prozesse kultureller Vermischung und Reibung stattfinden.

Angesichts der schwierigen Eingrenzung der räumlichen und zeitlichen Koordinaten des Phänomens ist die Geschichte des postkolonialen Theaters umstritten. Geht man von einem bis in die Kolonialzeit zurückreichenden Zeitkontinuum aus, so muss man alle Theaterformen als postkolonial bezeichnen, die nachweislich unter dem Einfluss der Kolonialherrschaft

entstanden sind. Dazu gehörte beispielsweise das im 19. Jh. in Indien entstandene Parsi-Theater. Die in Bombay ansässigen Parsen, ein Kaufmannsstand persischen Ursprungs, erkannten das kommerzielle Potential der von den Engländern eingeführten Theaterformen. Die in der Gujarati-Sprache verfassten und mit aufwendiger Ausstattung inszenierten Stücke adaptierten bekannte mythologische Stoffe sowie Begebenheiten aus der indischen Geschichte. Auch die in den 1940er Jahren in Nigeria entstandene Yoruba Folk Opera vermischte britisches Unterhaltungstheater mit indigenen Musik- und Tanzformen, ohne jedoch einen explizit künstlerischen Anspruch zu verfolgen. Nimmt man die Nachkriegszeit des letzten Jahrhunderts als Ausgangspunkt, so entstanden postkoloniale Theaterstücke mit einem ästhetisch-programmatischen Anspruch erst Ende der 1950er und verstärkt in den 1960er Jahren. Schwerpunkte sind Indien, Westafrika und die Karibik. Eine in der Kolonialzeit ausgebildete Generation von Dramatikern und Theaterregisseuren stellte den britischen Literatur- und Theaterkanon infrage, indem sie in eigenen Stücken ihre kulturelle Herkunft nicht nur thematisierte, sondern die damit zusammenhängenden Darstellungsformen (Tänze, Lieder, Rituale) einbezog. Zu den führenden Exponenten dieser (ersten) Generation gehören der Nigerianer Wole Soyinka, die karibischen Lyriker und Dramatiker Derek Walcott und Aimé Césaire sowie der indische Dramatiker Girish Karnad. Ihre wichtigsten Stücke und Inszenierungen entstanden überwiegend erst nach der Unabhängigkeit ihrer jeweiligen Länder und wurden vom Optimismus dieser Periode maßgeblich getragen. Das große Thema der politischen Identitätsfindung in äußerst heterogenen, von den ehemaligen Kolonialherren oft willkürlich geschaffenen politischen Gebilden erhielt im Theater (aber auch in der Literatur und bildenden Kunst) ein kulturelles Pendant. Erst in den 1970er und verstärkt in den 1980er Jahren entwickelten sich analoge Tendenzen in den so genannten Siedlerkolonien wie Australien, Neuseeland, Kanada und Südafrika. International bekannt wurde das politisch engagierte Theater aus den südafrikanischen Townships, das die letzten Jahre des Apartheid-Regimes mit einer Mischung aus Musik, politischem Kabarett und autochthonen Darstellungsformen dokumentierte.

Angesichts der geokulturellen Vielfalt des Phänomens ist es schwierig, klare Tendenzen zu identifizieren. Neben meiner eigenen Arbeit erschienen fast gleichzeitig zwei andere Studien, die um das gleiche Forschungsfeld kreisten: Helen Gilbert und Joanne Tompkins *Post-Colonial Drama: Theory, Practice, Politics* (1996) und Brian Crow und Chris Banfield *An Introduction to Post-Colonial Theatre* (1996). Betrachtet man diese Studien zusammen, so

waren folgende thematische und formale Schwerpunkte des postkolonialen Theaters bis Anfang der 1990er Jahre auszumachen: (1) Eine Auseinandersetzung mit dem europäischen Theaterkanon im Sinne einer Re-Lektüre. Bevorzugte Texte sind Shakespeares *Sturm* und *Othello*, die einen offensichtlichen ›kolonialen‹ Horizont aufweisen, aber auch antike Dramen wie *Medea* oder *Die Bakchen*. (2) Auf formaler Ebene finden sich häufig Versuche, indigene Rituale, Zeremonien oder Feste wie Karneval in Theateraufführungen zu integrieren. Diese Strategie dient einerseits dem Nachweis eigener Theatertraditionen, führt andererseits zu einer Intensivierung nonverbaler Ausdrucksmittel. (3) Raumexperimente dienen dazu, sowohl indigene raumsemantische Vorstellungen als ›theatergerecht‹ zu etablieren (Gegendiskurs zur Wohnzimmer-Dramatik des europäischen Realismus) als auch alternative Historiografien zu implementieren, denn in vielen indigenen Kulturen sind Raum- und Geschichtsvorstellungen untrennbar miteinander verbunden. (4) Ein zentrales Thema und Ausdrucksmittel des postkolonialen Theaters ist die Sprache. Postkoloniale Stücke setzen auf vielfältige Weise Zwei- und Mehrsprachigkeit einschließlich Kreolisierungen ein. Diese Strategie dient nicht nur dazu, einen soziokulturellen ›Zustand‹ mimetisch abzubilden, sondern funktioniert in der Aufführungssituation je nach Zusammensetzung des Publikums als Ein- und Ausgrenzungsmechanismus. Auch die Traditionen autochthoner Mündlichkeit (Geschichtenerzählen) finden häufig Verwendung. (5) Der Körper wird auf vielfältige Weise in postkolonialen Stücken und Aufführungen thematisiert und inszeniert. Mal geht es um Gegenentwürfe zu kolonialen Konstruktionen des indigenen Körpers, mal werden kulturspezifische Körperinszenierungen bewusst traditionalistisch eingesetzt: Der bemalte, tätowierte oder maskierte Körper steht oder tanzt neben komplexen metaphorischen und intertextuellen Gestaltungen. Häufig finden sich Verbindungen mit geschlechtsspezifischen Fragen, da es im postkolonialen Theater zunehmend nicht nur um die binäre Differenzkategorie westlich-indigen geht, sondern auch die Kategorie des Indigenen eine Binnendifferenzierung und Befragung im Sinne der Gendertheorie erfährt.

Mit dem Begriff »Interkulturelles Theater« identifiziert die Theaterwissenschaft in erster Linie eine Tendenz im westlichen Theater, sich mit außereuropäischen Theatertraditionen auseinanderzusetzen und sich von ihnen befruchten zu lassen. Dabei lassen sich mehrere Varianten feststellen. Um 1900 wurden fernöstliche, in erster Linie japanische Theaterformen von der Theateravantgarde begeistert aufgenommen. Die Extremstilisierung der klassischen Theatergenres wie Nô, Kabuki, Peking-Oper oder Kathakali be-

geisterte Theaterreformer wie Max Reinhardt, Adolphe Appia, Jacques Copeau, Bertolt Brecht, Antonin Artaud, um nur die bekanntesten zu nennen. Die damit gewonnenen Impulse beeinflussten Dramatik, Regie, Szenographie und Schauspielkunst. Generell kann man sagen, dass die für den europäischen Zuschauer kaum verständlichen Konventionen und Symbolsprachen solcher Theaterformen mit einer westlichen Suche nach Abstraktion und semantischer Dissonanz übereinstimmten. Auf jeden Fall wurde ein Gegenmodell zum realistischen Theater gefunden, das darüber hinaus noch ein spirituelles Theaterverständnis, eine Dimension, die dem westlichen Theater abhandengekommen war, aufwies.

Eine zweite wichtige Phase des interkulturellen Theaters findet in den 1980er Jahren statt und ist vor allem mit den Namen Peter Brook und Ariane Mnouchkine verbunden. Seit 1970 arbeitet der englische Regisseur in Paris mit einer internationalen Truppe zusammen, um die Möglichkeiten einer theatralen »Universalsprache« zu erkunden. Fand die erste Phase dieser Erkundung in Form eines mehr oder weniger geschlossenen Versuchslabors statt, stand die zweite im Zeichen groß angelegter Inszenierungen. Diese zweite Phase kulminierte 1985 in der legendären Bearbeitung des indischen Mahabharata-Epos mit internationaler Besetzung. Bei aller berechtigter Kritik an dieser durchaus kontrovers aufgenommenen Inszenierung (der Vorwurf des Imperialismus und Exotismus wurde bald erhoben), dokumentierte sie doch eine lang andauernde Auseinandersetzung mit außereuropäischen Denk- und Aufführungstraditionen. Anfang der 1980er Jahre begann Ariane Mnouchkine ihre bis heute andauernde Beschäftigung mit außereuropäischen Theatertraditionen. Seit dem Shakespeare-Zyklus (1981-1984) kommt kaum eine Inszenierung von Mnouchkine formal wie inhaltlich ohne »fremdkulturelle« Einflüsse aus. Sie setzte sich mit indischer und kambodschanischer Geschichte auseinander (*Indiade*, *Sihanouk*), dramatisierte in *Trommeln auf dem Deich* ein chinesisches Märchen mit den Mitteln des Bunraku und griff in dem mehrstündigen Epos *Le dernier caravansérail* (2002) das Thema der Asylbewerber und Flüchtlinge auf.

Eine zweite Variante des interkulturellen Theaters findet sich in der Auseinandersetzung außereuropäischer Regisseure mit der westlichen Theatertradition, die sie häufig dann mit den eigenen klassischen Formen verbinden. Mit den gefeierten Klassiker-Inszenierungen von Tadashi Suzuki und Yukio Ninagawa oder den Experimenten des Singapureaners Ong Keng Sen mit einer panasiatischen Theaterästhetik verlief Interkulturalität auch in die ande-

re Richtung. Das europäische Theatererbe erfährt in solchen Inszenierungen völlig überraschende Neudeutungen.

In den ersten Bestandsaufnahmen des interkulturellen Theaters Anfang der 1990er Jahre glänzt das deutsche Theater durch Abwesenheit (vgl. Fischer-Lichte et.al. 1990 und Pavis 1992). Dabei wäre hier durchaus ein beispielgebendes Unternehmen auf der Ebene der Stadt- und Staatstheater zu nennen gewesen: das 1980 von Roberto Ciulli und Helmut Schäfer gegründete Theater an der Ruhr hat eine kontinuierliche thematische wie theaterästhetische Auseinandersetzung mit der kulturellen Alterität der BRD vorzuweisen (Tinius/Ciulli 2020). Das Theater an der Ruhr hat sich von Anfang an der Förderung von und Verständigung zwischen kulturellen Gruppen verpflichtet. Dabei spielen vor allem Begegnungen und beidseitiger Austausch mit Künstlern aus dem ehemaligen Jugoslawien, Polen, der Russischen Föderation, der Türkei und neuerdings dem Iran eine zentrale Rolle. Das Theater an der Ruhr blieb jedoch die sprichwörtliche Ausnahme, die die Regel bestätigt.[1]

Postkoloniale Ansätze

Ich veröffentlichte die deutschsprachige Fassung meiner Habilitationsschrift in der theaterwissenschaftlichen Reihe Theatron. Man kann nicht behaupten, dass die Arbeit wie eine Bombe einschlug. Ich kann mich nicht einmal erinnern, dass sie rezensiert wurde. Als die Theatron-Reihe, die ich ab 2006 herausgab, 2012 eingestellt wurde, schickte mir der De Gruyter Verlag, der den Niemeyer Verlag 2009 übernommen hatte, eine Aufstellung über die einzelnen Bände. Von allen Bänden hat sich *Das Theater im postkolonialen Zeitalter* mit am schlechtesten verkauft, ein zuverlässiges Indiz für das Desinteresse am postkolonialen Theater innerhalb der deutschsprachigen Theaterwissenschaft in den 1990er Jahren. Es entbehrte daher nicht einer gewissen Ironie, als ich 2018 von einer neuen Lektorin des gleichen Verlags kontaktiert wurde

1 Eine völlige Neubewertung und -orientierung des interkulturellen Theaters fand unter dem Begriff »Verflechtungen«, besser bekannt als »interweaving«, im Rahmen des internationalen Forschungskollegs an der FU Berlin statt. Vgl. Fischer-Lichte 2010, 293-94.

mit dem Wunsch, über eine Reihe zum Thema postkoloniale Studien nachzudenken…[2]

Die 1990er und die frühen 2000er Jahre waren sicherlich nicht sonderlich ergiebig für einen neuen Ansatz. Die deutschsprachige Theaterwissenschaft ist im Wesentlichen eine Gegenwartswissenschaft, die sich an den Entwicklungen der aktuellen Theaterkultur orientiert. In den Jahren nach der Wiedervereinigung und im Zeichen neuer Strömungen, die am Ende des Jahrzehnts von Hans Thies Lehmann als »postdramatisches Theater« (1999) beschrieben wurden, war unter den verschiedenen Post-Phänomenen kaum Platz für Postkolonialismus, zumal das Bewusstsein in Deutschland und darüber hinaus in den neuen osteuropäischen Ländern recht unterentwickelt war. Das erlebte ich immer wieder, wenn ich über diese Gegenstände sprach. Unvergesslich bleibt ein ansonsten recht informativer Workshop über das polnische Theater, das 1994 der damalige Lehrstuhlinhaber Hans-Peter Bayerdörfer zusammen mit Theaterwissenschaftlern aus Polen organisierte. Ich referierte über die produktive Rezeption von Grotowski im Township-Theater Südafrikas. Der Grundtenor der polnischen Kollegen war: was haben diese »Afrikaner« mit dem »Heiligen« Grotowski zu tun?

Noch eklatanter war eine Erfahrung, die ich mit der Oper machte. Ich schrieb gelegentlich Beiträge für die Programmhefte der Bayerischen Staatsoper. Anlässlich einer Neuinszenierung von Verdis *Aida* versuchte ich den Ansatz von Edward Said aus seinem Buch *Culture and Imperialism* (1993) weiterzuentwickeln. Das Buch enthält eine groß angelegte Studie über Verdis Oper auf der Grundlage von Saids Ansatz zum »contrapuntal reading«, wo er die Verstrickungen angeblich »unbescholtener« Produkte des europäischen Geistes – Jane Austin zum Beispiel – mit Kolonialismus und Imperialismus herausarbeitet. Ausgangspunkt meiner Lektüre von *Aida* war eine Kritik des berühmten Opern- und Musikkritikers Eduard Hanslick, der sich anlässlich der deutschen Erstaufführung mit einem Werk recht schwertat, das von Äthiopiern und Ägyptern handelte und daher kaum Identifikationsangebote für europäische Zuschauer bereithielt:

> Wir fühlen uns unter lauter braun und schwarz geschminkten Menschen nicht recht unter unseres gleichen. Mag man das eine Äußerlichkeit nennen, immerhin, aber sie erkältet die Sympathien des Zuschauers für die Ideale

2 Ich brachte vier Jahre später eine erweiterte englischsprachige Fassung heraus, die eine nachhaltigere Rezeption erfuhr: Balme, 1999.

> des Stücks. … Aber lauter braune Sänger auf der Bühne! Dazu diese hässlichen hüpfenden Mohren und die mit widerwärtiger Costümtreue gefärbten, frisierten und geputzten Tänzerinnen! In der Oper, diesem privilegierten Asyl des schönen Scheines, ist uns die ethnografische Gewissenhaftigkeit nicht wertvoll genug, um auf alle Schönheit zu verzichten (Hanslick 1875:249).

Dieses Zitat ist eine wahre Fundgrube für eine postkoloniale Lektüre, da er in komprimierter Form das aufkeimende Rassendenken zum Ausdruck bringt. Dass die Oper in den 1990er Jahren immer noch als »privilegiertes Asyl des schönen Scheins« gehütet wurde, bekam ich bald zu spüren.

Ich wählte den Satz »unter lauter braun und schwarz geschminkten Menschen« als Titel meines Beitrags, der allerdings vom Chefdramaturgen entfernt wurde. Er änderte auch den Titel um in: »Wie das Europa des 19. Jahrhunderts den Orient mißverstand oder: Verdis ›Aida‹ im Zeichen des Orientalismus.« Auch das »anstößige« Zitat wurde entfernt, sodass am Ende wenig vom postkolonialen Ansatz übrigblieb. So endete (vorerst) die Zusammenarbeit mit der Bayerischen Staatsoper. Allerdings erhielt ich einige Jahre später mit einer neuen Chefdramaturg*in* (!) den Auftrag einen Aufsatz über Mozarts *Entführung aus dem Serail* zu schreiben, wo ich erneut den Orientalismus-Ansatz von Said unter das Opernvolk brachte. Als Zeichen der Zeit, im Sinne »the times are changing«, werte ich die Tatsache, dass dieser Aufsatz etwas später in einem anderen Programmheft nachgedruckt wurde.

Von Postkolonialität zur Multikulturalität und zurück

Der diskursive Kontext für postkoloniale Ansätze änderte sich langsam um die Jahrtausendwende. Ein postkolonialer Ansatz hat sich als Theorie und Methode parallel zu anderen differenztheoretischen Ansätzen herausgebildet (Gendertheorie, Queer Theory usw.). Das heißt, er schärfte den Blick vor allem für kulturelle Differenzen und Traditionen, die in (post)kolonialen Gesellschaften offensichtlich waren, aber zunehmend in westlichen Gesellschaften, deren Verinnerlichung und Durchsetzung von Nationalismus zwangsläufig Flurbereinigungsprozesse nach sich zogen, damit die Identität im Sinne der Homogenität eines Nationalstaats funktionieren konnte. Da die koloniale Vergangenheit Deutschlands noch »vergessen« war, gab es kaum theaterwissenschaftliche Forschung zu diesem Thema. Katrin Siegs Studie *Ethnic Drag*

(2002) kombinierte Perspektiven aus Genderforschung und postcolonial studies, um beispielsweise die deutsche Faszination mit Karl May, dem Wilden Westen und vor allem »Indianern« als Szene der Verschiebung im psychoanalytischen Sinne zu bezeichnen, wo Rasse und Ethnizität als verschiedene Formen der Maskerade wiederkehren (Sieg 2002). Meine eigene Studie über Theatralität und interkulturelle Begegnungen im pazifischen Raum seit dem 18. Jahrhundert geht von bestimmten Theoremen und Themen der postkolonialen Theorie aus, insbesondere Mimikry (Homo Bhabha), Völkerschauen und kolonialer Zeremonien. Letztere wurden anhand der deutschen Kolonie West-Samoa untersucht (Balme 2007).

Mit der rot-grünen Regierung endete 1998 die »bleierne Zeit« der Kohl-Regierung, die konsequent die Parole herausgab, Deutschland sei kein Einwanderungsland, während seit Mitte der 1980er Jahre Hunderttausende von Spätaussiedlern heim ins Reich geholt wurden. In fast Trumpscher oder Orwellscher Manier wurden offensichtliche Tatsachen diskursiv ignoriert und verdreht. Mit der neuen Regierung gab es ernsthafte Bemühungen, die doppelte Staatsangehörigkeit einzuführen und somit den kulturellen Gegebenheiten von Millionen von Einwanderern (auch ich gehörte dazu) Rechnung zu tragen. Die politische Debatte drehte sich um den Begriff der Multikulturalität, der in der politischen Zuspitzung als »Multikulti« verunglimpft wurde. In Deutschland wurde der Begriff fast ausschließlich in der pejorativen Verkürzung verwendet. Ich kannte den Begriff aus Australien und Kanada, Länder, die sich beide affirmativ als multikulturelle Einwanderungsländer bezeichneten und diesen Tatbestand mit zahlreichen Maßnahmen begleiteten, um das Leben für Einwanderer zu erleichtern.[3] In Deutschland konnte ich nirgendwo eine vergleichbare konkrete multikulturelle Politik (außer vielleicht in manchen Kommunen) ausmachen. Die Grenzen einer solchen Politik wurden auch bald sichtbar, als die CDU mit einer aggressiven ausländerfeindlichen Politik mit Parolen wie »Kinder statt Inder« oder einer von Roland Koch im faktischen Schulterschluss mit der NPD angeführten Unterschriftenaktion gegen die Reform des deutschen Staatsbürgerschaftsrechts Landtagswahlen gewann.

3 Die verhältnismäßig gut organisierte und offene »multikulturelle« Einwanderungspolitik Australiens bezog sich auf legale Einwanderer. Sie steht im krassen Kontrast zur menschenverachtenden Flüchtlingspolitik der 2000er Jahre, die Geflüchtete in Internierungslager festhielt. Zur theatralen Reflexion dieser Politik vgl. Jeffers 2012; Gilbert und Lo 2007. Vgl. auch Dogramaci 2020.

In einem Punkt bestand um 2000 ungewöhnlicher Konsens und Einmütigkeit bei der deutschen Politik und Theaterkultur: in ihrer beinahe flächendeckenden Ablehnung bzw. Nichtbeachtung kultureller Alterität. Während die deutsche Politik circa vierzig Jahre brauchte, um zu der Erkenntnis zu gelangen, dass Deutschland ein Zu- und kein Einwanderungsland ist, um dann schließlich 2005 ein Zuwanderungs*begrenzungs*gesetz zu verabschieden, hat das etablierte deutsche Theatersystem »fremdkulturelle« Einflüsse mit der gleichen Rigorosität aus ästhetischen Gründen weitestgehend ausgegrenzt. So gesehen, war es schwierig, sich mit Postkolonialismus im Kontext der deutschen Theaterkultur zu beschäftigen, da sich die einschlägigen Beispiele an den Fingern einer Hand abzählen ließen. Ich will nicht behaupten, dass die Gründe die gleichen sind, jedoch lassen sich gewisse Parallelen kaum übersehen. Die politisch-kulturell motivierte Xenophobie der deutschen Politikerkaste traf auf eine analoge, ästhetisch begründete Gleichgültigkeit des deutschen Theaterestablishments.

Politische und ästhetische Diskurse standen der multikulturellen Wirklichkeit des größten Einwanderungslandes Europas entweder gleichgültig oder hilflos gegenüber. In dieser Leerstelle ließen sich postkoloniale Theorien und Perspektiven, die längst das Phänomen der Diaspora-Gesellschaften integriert hatten, auf das noch recht junge Phänomen der (Post)Migrantendramatik bzw. -theater anwenden. In den letzten Jahren ist diese Entwicklung immer stärker in den Blick der Forschung gerückt, nicht zuletzt weil die deutsch-türkische und zunehmend die deutsch-arabische Bevölkerung rein quantitativ ein wichtiger kultureller Faktor geworden ist. Auch wenn sich die Migrationserfahrung der Türken in Deutschland nicht als postkoloniales Phänomen im engeren Sinne bezeichnen lässt, so erfüllen die hier untersuchten Dynamiken eine Reihe von Kriterien, die man in postkolonialer Literatur klassischer Art identifiziert hat: hybride Identitätsbildung, Mimikry, *writing back*, Destabilisierung von Grenzen, um nur einige zu nennen.

In der jüngeren Diskussion wird auch in diesem Zusammenhang seltener von Multi- als von Transkulturalität gesprochen, weil dieser Begriff am ehesten den einschlägigen Phänomenen gerecht wird. Es geht hier vor allem um eine dynamischere, der Prozessualität der Migration entsprechende Sichtweise. Die Fokussierung auf Migration als ästhetisches Phänomen markiert eine verhältnismäßig neue Entwicklung in den Geisteswissenschaften, die dieses Feld bisher den empirischen Sozialwissenschaften überließen.

Zu nennen wäre in diesem Zusammenhang das »frühe« Drama der Autorin Emine Sevgi Özdamar, *Karagöz in Alamania* (1982, UA 1986), das – abgesehen von der Uraufführung am Frankfurter Schauspielhaus – bisher keine nennenswerte Bühnenrezeption erfahren hat, aber umso interessanter ist, da es hinsichtlich der grotesken Elemente, der intertextuellen Anspielungen und vor allem in seiner formalen Anlehnung an das türkische Schattentheater ein Paradebeispiel für synkretisches Theater postkolonialer Provenienz darstellt.

Eine dominante Rolle spielte der deutsch-türkische Autor Feridun Zaimoglu. Mit seinem Text *Kanak Sprak: 24 Misstöne vom Rande der Gesellschaft* (1995) schuf er praktisch im Alleingang eine neue Sprache für das, was zunächst »Gastarbeiter-« und später »Migrantenliteratur« genannt wurde. Mit seinen hybriden, zwischen Interview und freier Nachdichtung oszillierenden, vor keiner Obszönität zurückschreckenden Texten etablierte er, auch für das Theater, eine neue Textsorte, die sich nur durch die postkoloniale Theorie erschließen ließe. Zumindest ist er der nach wie vor am meisten untersuchte und gespielte deutsch-türkische Autor. Dass er auch regelmäßig für das Theater (im Verbund mit Günther Senkel) schreibt – zu seinen Bühnenwerken gehören Klassiker-Bearbeitungen wie *Othello* und *Nathan Messias* sowie seine Interview-Texte wie *Kanak Sprak*, *Schwarze Jungfrauen* oder *Schattenstimmen* – dokumentiert ein neues Stadium in der deutschsprachigen interkulturellen Dramatik. Auffallendstes Stilmerkmal seiner Bühnentexte ist die »Relexifizierung« türkischer Sprachelemente ins Deutsche, was ein für postkoloniale Dramatik typisches Verfahren beschreibt, womit grammatikalische Strukturen, Sprichwörter oder andere Ausdrücke in eine meistens europäische Zielsprache übersetzt werden. Darunter bildet sich eine Art Palimpsest, das unter der Oberfläche der Zielsprache immer bemerkbar ist und gewisse Irritationen auslöst.[4]

Obwohl die BRD inzwischen zahlreiche ethnische Minderheiten beherbergte – von »alten« europäischen Gastarbeitern (Griechen, Italiener, Portugiesen) über diverse Gruppen aus dem ehemaligen Jugoslawien bis hin zu »Volksdeutschen« zum Teil jüdischen Glaubens aus den GUS-Ländern – blieb die türkischstämmige Bevölkerung mit ca. 2,1 Millionen numerisch und kulturell die auffälligste Subkultur. Junge Deutsch-Türken – meistens in der dritten Generation und dank des auf dem Prinzip des *jus sanguinis* basierenden deutschen Staatsbürgerrechts in der Mehrzahl immer noch

4 Zum Begriff der Relexifizierung vgl. Chantal Zabus 1991 und im Bereich der Dramatik vgl. Balme, 1995, 116-125.

türkische Staatsbürger – machten sich in verschiedenen kulturellen Bereichen bemerkbar: Literatur, Pop-Musik und Film (Fatih Akins preisgekrönter Film *Gegen die Wand* zeigte, dass Einwanderergeschichten noch erhebliches Film-Kunst-Potential in sich bargen). Auch das Fernsehen entdeckte den ›Türkenfaktor‹ und versuchte vom *Tatort* bis zur ARD-Jugendserie *Türkisch für Anfänger* ihm Rechnung zu tragen. Wohl am erfolgreichsten wurden deutsch-türkische Künstler in der so genannten Kleinkunst-Szene (El Hissy 2012), die eine Reihe überregional bekannter Kabarettisten und Komiker hervorgebracht hat. Sinasi Dikmen, Muhsin Omurca, Bülent Ceylan, Serdar Somuncu und nicht zuletzt Django Asül haben mit ihrer sozialkritischen Sicht auf ihre Heimat »Almanya« reüssiert und sich über die Jahre treue Theater- und Fernsehpublika aufgebaut. Am weitesten gebracht hat es wohl der gebürtige Niederbayer und bis 2011 türkische Staatsbürger Django Asül (mit bürgerlichem Namen Ugur Bagislayici), der 2007 in der Rolle des Bruder Barnabas beim Starkbieranstich auf dem Nockherberg der versammelten bayerischen (und Berliner) Polit-Prominenz die Leviten lesen durfte. Die Fastenrede fiel so ungewohnt heftig aus (»Der Söder ist für Sie Herr Stoiber wie Malaria – den kriegen Sie nie mehr los«), dass ein einflussreicher CSU-Politiker und Sprecher eines bekannten »Elite-Stammtisches« öffentlich die Absetzung Django Asüls forderte: »Wir sind unisono der Meinung, dass es nicht passend ist, wenn ein Türke die bayerischen Politiker derbleckt… Diese bayerische Traditionsveranstaltung sollte in bayerischer Hand bleiben«.[5] So erfolgreich kann multikulturelle Kleinkunst sein, auch wenn in der Fastenrede typisch »türkische« Themen nicht vorkamen. Es blieb Django Asüls einziger Auftritt als Bruder Barnabas…

Ästhetische Wertungen zwischen Metapher und Metonymie

Zur gleichen Zeit sah es in der Großkunst-Szene immer noch wie ein Elite-Stammtisch aus. Das etablierte Theater blieb fest in deutscher Hand. Erscheinungen wie Feridun Zaimoglu, der zunächst mit *Kanak Sprak* und dann mit Klassiker-Bearbeitungen in Zusammenarbeit mit Günther Senkel sich immerhin eine gewisse Position erarbeitet hatte, blieben Ausnahmen. In dieser Zeit versuchte ich mit Hilfe der sprachlichen Figuren »Metapher« und »Metonymie ästhetische Grundmuster herauszuarbeiten, um den Widerstand der

5 Süddeutsche Zeitung vom 16.3.2007.

Theater und noch mehr der Kritiker zu verstehen. Es war offensichtlich, dass im Bereich der ästhetischen Repräsentation etwas nicht in Ordnung war. Die Widerstände seitens der Politik gegen Einwanderung und Migration fanden ihre Analogie in den Normen der Theaterästhetik.

Metapher und Metonymie sind beides Tropen der Repräsentation, wobei die Metapher eine ästhetische privilegierte Stellung innehat. Metaphern erfüllen sprachlich die verschiedensten Funktionen von der Benennung alltäglicher Dinge – »Tischbein«, oder »Salonlöwe« – bis hin zu den kühnsten dichterischen Erfindungen. Durch den Vergleich zweier unterschiedlicher Bereiche, die aber zueinander normalerweise in einer Ähnlichkeitsbeziehung stehen, erzeugt eine Metapher neue und oft ungewöhnliche Bedeutungen. Aus diesem Grund gilt die Metapher als die komplexeste und ästhetisch wertvollste unter den sprachlichen Tropen. Es hat sich auch eine entsprechend ausdifferenzierte Theoriebildung und wissenschaftliche Auseinandersetzung um die Metapher etabliert.[6]

Metonymie dagegen tut sich schwer, überhaupt als ästhetisch legitime Figur anerkannt zu werden.[7] Metonymie und ihre besondere Untergattung Synecdoche gehen immer von einer realen Beziehung zwischen Wort und Substitution aus. Am häufigsten sind pars pro toto-Beziehungen gebräuchlich, wo ein Teil für das Ganze steht oder umgekehrt. Wenn wir vom »Weißen Haus« oder »Washington« sprechen und die amerikanische Politik meinen, so ist dieses Bild keinesfalls willkürlich gewählt, sondern es steht in einem ursächlich-räumlichen Zusammenhang mit der Bedeutung. Bereits in der Alltagssprache etabliert sich eine Dichotomie zwischen der Realitätsbezogenheit der Metonymie und der Künstlichkeit bzw. Kunsthaftigkeit der Metapher.

Repräsentation im Theater verfolgt beide Strategien und verwendet Metaphern wie Metonymien auf sprachlicher und visueller Ebene. Sie präferiert

---

6 Die Forschungsliteratur zur Metapher ist zwar unüberschaubar, lässt sich aber in die drei traditionellen Bereiche Linguistik, Literaturwissenschaft und allgemeine Ästhetik gliedern. Allein im Jahr 1998 erschienen drei substantielle Untersuchungen, die die ungebrochene Faszination mit der Metapher als ästhetischem Problem dokumentieren: Haverkamp 1998; Otto 1998; Müller-Richter et.al. 1998. Zunehmend wird die Metapher jedoch als Bestandteil menschlicher Kognition untersucht: vgl. Lakoff und Johnson 1980. Zur Anwendung und Rehabilitierung der Metapher als Mittel kulturwissenschaftlicher Analyse vgl. Bal 1994:32-47.

7 Vgl. hier den Lexikonartikel von Melville 1998: 224-228. Der Verfasser fragt sogar, »why it seems appropriate as an entry in an encyclopedia of aesthetics« Melville 225.

jedoch, je nach ästhetischer bzw. ideologischer Ausrichtung, entweder metaphorische oder metonymische Darstellungsformen. Realistisches Theater, das in Deutschland damals den Status einer gefährdeten, wenn nicht gar gänzlich ausgestorbenen Spezies genoss, ist tendenziell metonymisch ausgerichtet. Wenn Ibsens Nora ihre Familie verlässt, so ist sie einerseits dank Ibsens Charakterisierungstechniken ein einzigartiges Individuum, andererseits steht sie für alle Frauen bzw. für eine bestimmte Kategorie bürgerlicher Frauen. Die durchschlagende Wirkung dieses Stücks im ausgehenden 19. Jahrhundert speiste sich aus der metonymischen Übertragbarkeit dieser Figur auf komplexere gesellschaftliche Zustände. Dass Ibsens »realistische« Dramen auch ausgeprägte metaphorisch-symbolische Elemente aufweisen, ändert nichts an der Tatsache, dass für die damalige Rezeption die Metonymisierung ausschlaggebend für den Skandalerfolg war. Es wäre allerdings eine Vereinfachung, wollte man Metonymie mit dem Realismus gleichsetzen und es dabei belassen. Metonymische Darstellungsmodalitäten stehen nämlich in unmittelbarer Verbindung zu Strategien kolonialer und neo-kolonialer Repräsentation.

Bezeichnend für die damalige Schwierigkeit des deutschen Mainstream-Theaters, sich mit inter- oder multikulturellen Themen oder gar mit außereuropäischen Ästhetiken auseinanderzusetzen, war die Karriere des jungen Kreuzberger Filmemachers Neco Çelik. Als Underground Filmemacher bekannt geworden (*Alltag*, *Urban Guerillas*), wurde Çelik auch im Theater schnell zum Geheimtipp. Das vielfach nachgespielte Stück *Schwarze Jungfrauen* von Zaimoglu/Senkel wurde in seiner Inszenierung für das HAU 3 sogar in der Kritikerumfrage von *Theater heute* als bestes deutschsprachiges Stück genannt. Weniger Glück hatte das gleiche Team mit seiner ins Kreuzberger Milieu übersetzten Inszenierung von *Romeo und Julia* am Hebbel-Theater, die 2007 zur Aufführung kam. Der von Peter Laudenbach in der *SZ* verfasste Verriss brachte einige grundsätzliche Probleme (wohl unbewusst) auf den Punkt. Laudenbach führt beinahe alle Negativvorurteile, die das deutsche Theaterkritiker-Vokabular aufzubieten hatte, ins Feld, um der Inszenierung den Garaus zu machen: Die Inszenierung gleiche einem »Kreuzberger Bauerntheater«, sie sei »Komödienstadl mit Migrationshintergrund« mit der »Übersichtlichkeit einer Vorabendserie«; oder, mit ausdrücklicher Entschuldigung beim Grips-Theater: »hier ist der Spike Lee von Kreuzberg zum Volker Ludwig-Imitator aus dem zweiten Hinterhof geschrumpft«. Obwohl Laudenbach der Inszenierung eine gewisse »naive amateurhafte Unschuld« attestiert, die einem »jeden Jugendzentrum zur Ehre gereichen« würde, bleibe sie auch hier stehen:

»Versehen mit der Behauptung, hier handele es sich um Theaterkunst, wirkt sie peinlich« (Laudenbach 2007:14). Letzter Kritikpunkt ist für unsere Fragestellung der entscheidende. Zunächst ist es eher unwahrscheinlich, dass die Künstler eine solche »Behauptung« aufstellten, was allerdings auch nicht notwendig ist, denn allein der Aufführungsort, das »große« Hebbel-Theater, reicht aus, die Inszenierung mit dem Etikett »Theaterkunst« zu versehen. Alles, was hier zur Aufführung gelangt, erhebt in der Wahrnehmung der Kritik, ob es will oder nicht, den Anspruch, Theaterkunst zu sein.

Was »Theaterkunst« ist, wird nicht erläutert, allerdings lässt sie sich ex negativo relativ genau erschließen: Alle angeführten Schimpfbegriffe lassen sich mit realistischen Genres in Verbindung bringen (ja sogar das Bauerntheater und der Komödienstadl sind in diesem Sinne ›realistisch‹, und erst recht das Grips-Theater). Auch das von Laudenbach gelobte semidokumentarische Stück *Schwarze Jungfrauen*, das auf Interviews mit jungen Musliminnen basiert, gewinnt seine Legitimation durch eine metonymische Nachbarschaft von Sujet und Darstellung: Thema, Autor, Regisseur und Darstellerinnen (mit einer Ausnahme) entstammen alle dem gleichen Kulturkreis. Zwischen diese enge, ja nahtlose Kontiguität von Thema, Darstellung und Dargestelltem passt kein Kritikerstich. Auch Çeliks eigene Filme bewegen sich in einer Ästhetik des Semidokumentarischen, die im Wertekanon des Kinos durchaus ihren »Kunst«-Platz hat. Nicht so im großen Theater, so scheint es. Obwohl sich das Gesamtprojekt HAU unter Leitung von Matthias Lilienthal, wie kaum ein anderes Theater im deutschsprachigen Raum, dem Thema kultureller Differenz und Migration widmete, blieb das Hebbel-Theater selbst, mit seiner ruhmreichen Geschichte als Forum des internationalen postdramatischen Theaters, sakrosankt. Hier war die Metapher noch Königin, nicht die Metonymie.

Vom migrantischen zum postmigrantischen Theater

Am Ende seines Verrisses hebt Laudenbach Neco Çeliks frühere Inszenierung *Schwarze Jungfrauen* (2006) positiv hervor. Dieser Text von Zaimoglu und Senkel basiert auf Interviews mit Musliminnen und thematisiert deren Verhältnis zur Sexualität. Mit der Uraufführung im Rahmen des von Shermin Langhof kuratierten Festivals *beyond belonging – migration hoch zwei* in der Regie von Çelik ist eine überregional, ja auch international viel beachtete Inszenierung eines damals extrem verstörenden Stücks gelungen. Es wurde auch im Repertoire des kleinen Berliner Theaters Ballhaus Naunynstraße übernommen.

Weitere Inszenierungen (unter anderem am Wiener Burgtheater) zeugten von der Repertoirefähigkeit des Stücks. Langhof und Zaimoglu gehörten auch zu der Strömung des »postmigrantischen Theaters«, das als Begriff enorme Zugkraft entfalte und vor allem der Literatur- und Theaterwissenschaft einen Begriff bescherte, an denen sich zahlreiche Haus- und Qualifikationsarbeiten abarbeiten konnten (vgl. Sharifi 2018).

Auch wenn *Schwarze Jungfrauen* für das deutsche Theaterpublikum als dokumentarisch/authentisch/exotisch relativ gut handelbar war, tat es sich schwerer mit der Bearbeitung von *Othello*, der an den Münchner Kammerspielen 2003 in einer Inszenierung von Luk Perceval herauskam. Abgesehen von der Besetzung der Titelrolle als *old white man* (Thomas Thieme) und einer damit einhergehenden Verschiebung der Kategorie der Differenz von Hautfarbe auf Alter, kehrte die kulturelle Differenz auf der Ebene der Sprache wieder. Besonders in den Texten von Jago schwingt ein extrem obszöner Slang mit, der aus den deutschen ›Ghettos' (und vor allem den Texten von Zaimoglu) bekannt ist. In einer kontroversen Auseinandersetzung mit der Theorie der Intersektionalität wurde Alterität auf mehrere Signifikanten verlagert: Rasse, Geschlecht und Alter. Desdemona (Julia Jentsch) ist ein Opfer in einer extrem homogenen, männerdominierten Gesellschaft, in der die männlichen Figuren, gekleidet in dunkle Anzüge, fast ununterscheidbar sind. In dieser Inszenierung finden wir einen neuen Weg, das Spiel der Metapher gegen die scheinbar unüberwindlichen Grenzen der ethnischen Metonymie wieder einzuführen, indem die Zuschauer beginnen, die Zeichen der semiotischen Äquivalenz zu entschlüsseln. Auf visueller Ebene existierte das Bild einer männerdominierten Gesellschaft, in der Othello ein vollwertiges Mitglied war, während er sprachlich als Objekt abwertender Verunglimpfungen degradiert wurde.

Ein entscheidender Wendepunkt vom migrantischen zum postmigrantischen Theater lässt sich auf das Jahr 2010 datieren. Die Wirkung von Nurkan Erpulats Stück und Inszenierung *Verrücktes Blut* (2010) im Ballhaus Naunynstraße (Berlin) leitete wohl einen großen ästhetischen Wertewandel im deutschen Theater ein. Das Stück, das gemeinsam mit Jens Hillje geschrieben wurde und an den Film *La journée de la jupe* (Regie: Jean-Paul Lilienfeld) angelehnt ist, basiert auf dem ethnischen Idiom des Kiezdeutsch, einem Slang, der von türkischen und arabischen Jugendlichen gesprochen wird, und die Besetzung spiegelt diesen Hintergrund wider. Ethnisches Casting für ein neues »postmigrantisches« Theater wurde nicht nur als Experimentierfeld in einem kleinen Theater in der multiethnischen Metropole Berlin gesehen, sondern als De-

siderat für die Landes- und Stadttheater landauf, landab. Kontroversen entbrannten auch um das Blackfacing in staatlichen und kommerziellen Theatern. Mit der Berufung von Shermin Langhoff als Intendantin des Maxim-Gorki-Theater und einem affirmativen »postmigrantischen« Repertoire und Ensemble vollzog sich ein Wandel seitens der Kulturpolitik und der Theaterästhetik, sodass Fragen eines »multikulturellen« Theaters (obwohl selten mit dieser Bezeichnung) virulent wurden.

Ausblick

Um solche Veränderungen theaterwissenschaftlich zu untersuchen, hat sich der differenztheoretische, postkoloniale Ansatz als besonders ergiebige Methode herausgestellt. Er schärft den Blick vor allem für kulturelle Differenzen und Traditionen, die in (post)kolonialen Gesellschaften offensichtlich waren, aber zunehmend in nationalstaatlich normierten, aber durch Migration veränderten westlichen Gesellschaften unübersehbar wurden. Der postkoloniale Blick schafft neue Perspektiven auf das Eigene und nicht nur auf das Fremde. Das manifestiert sich bis heute im Bereich der Sprache, wo sich Nationalstaaten mit Bi- oder Multilingualität immer noch schwertun. Vergessen ist meistens die oft gewaltsame sprachlich-kulturelle Normierung in den europäischen Nationalstaaten. Auf solche historischen Phänomene (wie z.B die Durchsetzung des Bühnendeutsch mit der Eliminierung jeglicher dialektaler Färbung im 19. Jahrhundert) kann ein postkolonialer Ansatz vielfältige Differenzmarkierungen (Alter, Geschlecht, Behinderung, neuerdings auch in der indischen Diaspora Kastenzugehörigkeit) sichtbar machen. Die Betrachtung des Theaters osteuropäischer Länder, die bis 1918 entweder unter österreichischer, russischer oder osmanischer Herrschaft standen, ist in den letzten Jahren zum Forschungsgegenstand geworden. Diese neue Forschungsrichtung versucht, den nationalstaatlichen Gründungsmythen eine viel kompliziertere multiethnische Verflechtungsgeschichte entgegenzusetzen (vgl. Weber-Kapusta 2017; Đokić 2019).

Die neuesten Diskussionen zu dekolonialen Perspektiven, die sich vor allem anhand der Debatten über die Restitution afrikanischer Kulturgüter entzündet haben und noch andauern, haben auch in der Theaterwissenschaft ihren Niederschlag gefunden (Savoy und Sarr 2019). Die Kampagne gegen das Berliner Humboldt-Forum (»No Humboldt 21«) diente als Fokalisierungspunkt für eine vertiefende Auseinandersetzung mit Deutschlands kolonialer

Vergangenheit (AfricaAvenir e.V. 2017). Diese Proteste haben durchaus eine performative Dimension, die sie für die Theaterwissenschaft interessant machen. Auch das theatrale Pendant zu den Museumsraubgütern, die Ausstellung lebender Kolonialvölker, hat aufgrund der kontroversen Reenactments des Südafrikaners Brett Bailey das Interesse der Theaterwissenschaft gefunden. Im Vergleich zum postkolonialen Theater der 1990er Jahre bedeutet die Neuorientierung hin zu dekolonialen Perspektiven, dass die Fragen nicht mehr »weit weg« (Sieg 2015), sondern tatsächlich im Deutschland der Vergangenheit, der Gegenwart und sicherlich der Zukunft verortet sind.

Literatur

AfricAvenir International e.V. und Mareike Heller (Hg.). *No Humboldt 21!: Dekoloniale Einwände gegen das Humboldt-Forum*. Berlin: AfricAvenir International e.V., 2017.

Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin. *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literature.* London; New York: Routledge, 1989.

Bal, Mieke. »Scared to Death.« In: Mieke Bal (Hg.). *The Point of Theory: Practices of Cultural Analysis*. Amsterdam, 1994.

Balme, Christopher B. *Decolonizing the Stage: Theatrical Syncretism and Post-Colonial Drama.* Oxford: Clarendon Press, 1999.

Balme, Christopher B. *Pacific Performances: Theatricality and Cross-Cultural Encounter in the South Seas.* Studies in International Performance. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007.

Balme, Christopher B. *Theater Im Postkolonialen Zeitalter: Studien Zum Theatersynkretismus im Englischsprachigen Raum.* Theatron. Tübingen: Niemeyer, 1995.

Bhabha, Homi K. »Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse.« *October* 28 (1984), 125-133.

Bhabha, Homi K. »Signs Taken for Wonders: Questions of Ambivalence and Authority under a Tree outside Delhi, May 1817.« *Critical Inquiry* 12: 1 (1985), 144-165.

Colpe, Carsten. *Die Vereinbarkeit historischer und struktureller Bestimmungen des Synkretismus.* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1975.

Crow, Brian, and Chris Banfield. *An Introduction to Post-Colonial Theatre.* Cambridge Studies in Modern Theatre. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1996.

Dogramaci, Burcu et al. (Hg.). *Leave, left, left: Migrationsphänomene in den Künsten in aktueller und historischer Perspektive*. Berlin: Neofelis, 2020.

Đokić, Marija. *Eine Theaterlandschaft für Belgrad. Verflechtungen nationaler und europäischer Theaterpraktiken 1841-1914*. Vol. 16, *Schnittstellen. Studien zum östlichen und südöstlichen Europa*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2019.

Fischer-Lichte, Erika et.al. (Hg.). *The Dramatic Touch of Difference : Theatre, Own and Foreign*, Forum Modernes Theater Schriftenreihe, Bd. 2., Tübingen: G. Narr, 1990.

Fischer-Lichte, Erika. »Interweaving Cultures in Performance: Theatre in a Globalizing World.« *Theatre Research International* 35: 3, 2010.

Gilbert, Helen, and Jacqueline Lo. *Performance and Cosmopolitics: Cross-Cultural Transactions in Australasia*. Studies in International Performance. Basingstoke: Palgrave, 2007.

Gilbert, Helen, and Joanne Tompkins. *Post-Colonial Drama: Theory, Practice, Politics.* London ; New York: Routledge, 1996.

Hanslick, Eduard. *Die Moderne Oper: Kritiken und Studien*. Berlin: Hoffmann, 1875.

Haverkamp, Anselm (Hg.). *Die paradoxe Metapher*. Frankfurt a.M., 1998.

Jeffers, Alison. *Refugees, Theatre and Crisis: Performing Global Identities*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012.

Lakoff, George und Mark Johnson. *Metaphors We Live By*. Chicago, 1980.

Laudenbach, Peter. »Komödienstadl in der Dönerbude: Zaimoglus Romeo und Julia im Berliner Hebbel-Theater.« *Süddeutsche Zeitung*, 10. März, 2007.

Melville, Stephen. »Metonymy.« In: Michael Kelly (Hg.), *Encyclopedia of Aesthetics*, Bd. 3., New York, 1998.

Müller-Richter, Klaus und Arturo Larcati (Hg.). *Der Streit um die Metapher*. Darmstadt, 1998.

Otto, Detlef. *Wendungen der Metapher: Zur Übertragung in poetologischer, rhetorischer und erkenntnistheoretischer Hinsicht bei Aristoteles und Nietzsche*. München, 1998.

Pavis, Patrice. *Theatre at the Crossroads of Culture*. London; New York: Routledge, 1992.

Said, Edward W. *Orientalism*. 1st Vintage Books ed. New York: Vintage Books, 1979.

Savoy, Benedicte und Felwine Sarr. *Zurückgeben. Über die Restitution afrikanischer Kulturgüter*. Berlin: Matthes & Seitz, 2019.

Sharifi, Azadeh. »Multilingualism and Postmigrant Theatre in Germany«. *Modern Drama*, 61: 3 (2018), 328-351.

Sieg, Katrin. »Towards a Civic Contract of Performance: Pitfalls of Decolonizing the Exhibitionary Complex at Brett Bailey's Exhibit B.« *Theatre Research International* 40:3, (2015), 250-271.

Sieg, Katrin. *Ethnic Drag : Performing Race, Nation, Sexuality in West Germany.* Social History, Popular Culture, and Politics in Germany. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2002.

Spivak, Gayatri Chakravorty. *In Other Worlds : Essays in Cultural Politics.* New York: Methuen, 1987.

Tinius, Jonas, and Roberto Ciulli (Hg.). *Der Fremde Blick – Roberto Ciulli und das Theater an der Ruhr: Gespräche, Texte, Fotos, Material*. Berlin: Alexander, 2020.

Weber-Kapusta, Danijela. »Travelling Theatre Companies and Transnational Audiences. A Case Study of Croatia in the Nineteenth Century.« *Journal of Global Theatre History,* 2:1 (2017), 1-21.

Zabus, Chantal. *The African Palimpsest: Indigenization of Language in the West African Europhone Novel.* Cross/Cultures. Amsterdam; Atlanta, Ga.: Rodopi, 1991.

Ballhaus Naunynstraße
Theater einer offenen Gesellschaft

Wagner Carvalho und Fabian Larsson

Im Ballsaal in der Naunynstraße in Berlin, erbaut 1863, agiert ein stetig wachsendes Netzwerk an Schwarzen Künstler*innen, Kulturschaffenden of Color, queeren Performer*innen und postmigrantischen Akteur*innen: Jean-Philippe Adabra, Maya Alban-Zapata, Anestis Azas, Bishop Black, Laia R. Canénguez, Pepe Dayaw, Emilio Cordero, Checa Dora Cheng, Pepe Dayaw, Sky Deep, Mariama Diagne, To Doan, Lamin Leroy Gibba, Karina Griffith, Amina Eisner, Patty Kim Hamilton, Raphael Hillebrand, Michail Fotopoulos, Atif Mohammed Nor Hussein, Aloysius Itoka, Kostis Kallivretakis, Mmakgosi Kgabi, Magda Korsinsky, Toks Körner, Eurico Ferreira Mathias, Jao Moon, Nasheeka Nedsreal, Aérea Negrot, Yatri Niehaus, Marian Nkethia, Ariel Orah, Attila Oener, Marcelo Omine, Silvia Ospina, Grupo Oito, Simon*e Paetau, Zé de Paiva, Ricardo de Paula, Patrick Pinheiro, Juliana Piquero, Bilawa Respati, Thiago Rosa, Dieter Rita Scholl, Thandi Sebe, Lerato Shadi. Amada Tinoco, TRVΛNIΛ, İdil Üner, Jasco Viefhues, meLê yamomo und viele mehr geben dem Ballhaus Naunynstraße in Berlin-Kreuzberg heute sein Profil.

Kontinuierliches Kunstmachen

Seit mehreren Jahren ist das Ballhaus Naunynstraße als postmigrantisches Theater Impulsgeber für Theater, Diskurs und Politik – sein Profil ist deutschlandweit, ja europaweit einzigartig. Festivals sind Anlass, die Kräfte zu bündeln und wichtige Positionen zu artikulieren; sie sollen hier als Indizes für die Entwicklung des Ballhaus Naunynstraße der letzten Jahre gelten.

»BLACK LUX – Ein Heimatfest aus Schwarzen Perspektiven« war 2013 das erste Festival zu Schwarzen Perspektiven in Deutschland. In der Broschüre zu dem einmonatigen Festival heißt es:

> Das afropolitane Berlin hat eine jahrhundertelange Geschichte. Dem internationalen Diskurs zu Schwarzer Identität aber hinkt Deutschland um Längen hinterher. Ob es um die eigene koloniale Vergangenheit geht, um die tief eingeschriebenen Muster von Rassismus in Institutionen und Alltag oder eben um die Vielfalt Schwarzer Lebenswelten als selbstverständliche Facette deutscher Gesellschaft – der Nachholbedarf ist immens. […] Als Labor für Strategien des Aufbegehrens gegen Diskriminierung bietet das postmigrantische Theater in Kreuzberg eine Bühne für translokale Perspektiven, deren Selbstverständlichkeit noch nicht gegeben ist. Doch selbstbewusste Protagonist*innen und künstlerische Praxen sind längst hier. Höchste Zeit für ein Heimatfest!

Von diesem selbstbewussten Fest des Protagonismus wird in den darauffolgenden Jahren ein weiter Bogen gespannt, aus dem einmaligen »Labor für Strategien des Aufbegehrens gegen Diskriminierung« wird ein eigenständiger künstlerischer Diskurs.

In diesem Sinne bildete das Festival »We are tomorrow – Visionen und Erinnerungen anlässlich der Berliner Konferenz von 1884« als Spielzeithöhepunkt der Saison 2014/15 die nächste Setzung. Es erstreckte sich mit zahlreichen Veranstaltungen über drei Monate. In der Ankündigung heißt es:

> 130 Jahre später [nach der Berliner Konferenz] ist Europa – und damit auch Deutschland – jedoch mit der spürbaren Infragestellung staatlicher Grenzen im Zuge vielfältiger Globalisierungsprozesse konfrontiert. Das aus dem 19. Jahrhundert übernommene fiktive Konstrukt eines ethnisch homogenen weißen Nationalstaats lässt sich nicht mehr aufrechterhalten. Menschen afrikanischer Herkunft treten aus den ihnen willkürlich zugewiesenen Räumen heraus und leben neue Realitäten – und das nicht erst seit 2011 auf dem Oranienplatz – in unmittelbarer Nähe des Ballhaus Naunynstraße. Vor diesem Hintergrund widmet sich das Ballhaus Naunynstraße mit »We are tomorrow« […] der Berliner Konferenz. […] Der Blick zurück schärft die Wahrnehmung für aktuelle gesellschaftspolitische Entwicklungen.

Die Reflexion der Geschichte ist zentral für das Festival – die Bearbeitung der Verdrängungen in den kleinen wie großen Erzählungen. In der Neuerzählung der alten Geschichten wie im Schaffen neuer Geschichten steht nicht weniger auf dem Spiel als die Grenzüberschreitung tradierter Rollenfächer. Zahlreiche Arbeiten dieses Festivals zeugen von den Anstrengungen und Kämpfen, aus den zugewiesenen, tradierten Rollen und Räumen herauszutreten, neue

Räume zu öffnen. Schwarze deutsche Geschichte wird hier als Teil des gesellschaftlichen Selbstbilds markiert – und damit die diasporischen und metasporischen Identitätsmomente. Sie sind gelebte Bezüge und Kraftressourcen und somit für die Gesellschaft unabdingbar.

Hieran schließt das nachfolgende Festival unmittelbar an. Das Festival »Republik Repair: Zehn Punkte, zehn Forderungen, ein Festival. Reparatory Imaginings from Black Berlin« eröffnete die Spielzeit 2017/18. Die Reparationsforderungen der karibischen Staaten werden hier zum Modell für einen Weg zur Heilung der postkolonialen Situation – auch in Berlin. Die Kuratorin Karina Griffith schreibt in ihrem Statement für die Broschüre des Festivals:

> Hier in Berlin finden jene von uns, die sich als Schwarz bezeichnen – trotz der Narben des historischen Unrechts, das noch immer unseren Zugang zu Gleichberechtigung, Teilhabe und Anerkennung erschwert – kreative Ansätze, um in relativer Freiheit leben zu können. »Republik Repair« malt sich das Potential dieser Energie aus, wenn diese Hürden fielen, wenn sie weltweit fielen.

An den 41 Veranstaltungen von September bis Dezember 2017 waren 113 Künstler*innen beteiligt. Die Translokalität der hiesigen Gesellschaft wird manifest; die globale Verflochtenheit dieser Stadt und ihrer Gesellschaft. Ein seltsames Paradox liegt dabei dem Festival zugrunde: Denn einerseits ist Berlin Zufluchtsort und transnational wahrgenommenes Modell zukunftsweisenden Zusammenlebens; andererseits ist die Situation prekär und weiterhin strukturell gewaltvoll. Dabei drängt sich immer wieder der Eindruck auf, dass dieses historisch besondere Moment von Politiker*innen lieber vermarktet als in seiner sozialen Bedingtheit verstanden und substanziell unterstützt wird. Und so steht dieses Festival einerseits für einen Augenblick von Freiheit und Selbstbestimmung – damit wurde es zur mehrwöchigen Feier diasporischen Denkens, Fühlens und Schaffens – andererseits wird der karibische Forderungskatalog auch zur Blaupause für die lokale Situation; er ist auch hier als dekoloniale Strategie zur Reduktion von Ungleichbehandlung und Entrechtung aktuell. Mit dieser translokalen Adaption der Forderungen bietet dabei das Festival explizit die Umkehr der historischen Lehr- und Lern-Verhältnisse. Perspektivwechsel und Heilung werden als zentrale Momente der künstlerischen Produktion wie der politischen Transformation herausgestellt.

Mehrperspektivität – ein Akt, der von Unterdrückten erzwungenermaßen beständig vollzogen wird, da er das Überleben sichert, und der gleichzeitig Schlüssel für demokratische Gesellschaften ist – wird 2019 zum prägnanten Motiv. Der Fokus liegt dabei auf dem Alltag, auf der Dekolonisierung des Alltags. In der Ankündigung zum Festival »Postcolonial Poly Perspectives« heißt es:

> Kolonialismus ist ideengeschichtlich die Setzung eines Deutungsmonopols, die Reduktion der Welt auf eine Weltsicht. »Postcolonial Poly Perspectives« zeigt künstlerische, aktivistische, theoretische Methoden, die Körper, die Dinge der Kunst, der Warenwelt, der Archive aus der kolonial fixierenden Rahmung zu schieben und die Perspektiven zu vervielfältigen. [….] Der weitgestreckte Bogen will Raum geben; Raum für vielfache Begegnungen, für Abweichung, Self-Care, Widerstand, Transformation. Vor allem aber zeigt »Postcolonial Poly Perspectives« die Gültigkeit der vielfältigen Perspektiven, nachdrücklich und wirkmächtig!

Mit zahlreichen Veranstaltungen gespannt über sieben Monate, darunter sieben neu produzierte Performances und eine eigene Talkreihe, entstand ein eigener Reflexions- und Handlungsraum. Gegenstände und die an sie geknüpften Diskurse werden hinsichtlich ihrer Machtimplikationen, ihrer Ausrichtung an weißen Interessen, betrachtet – seien es Objekte in Berliner Archiven oder Kunstwerke, seien es Alltagsgegenstände wie Surfbretter, Haarstyleprodukte, Kameras, Lebensmittel und die Gastrokultur in Berlin. Bis in die Kapillaren des Alltags werden die Strukturen (post-)kolonialer Macht sichtbar und zur Disposition gestellt. Das Festival funktioniert als eine Intensivierung und Sichtbarmachung einer Praxis, die dem künstlerischen und kuratorischen Alltag des Ballhaus Naunynstraße zugrunde liegt.

Die hier genannten Festivals markieren Stationen der Kooperation und Schritte in der Erarbeitung eines politischen Diskurses und eines gesellschaftlichen Selbstbewusstseins. Sie sind Teil einer Entwicklung, die über zahlreiche Produktionen, Shows, Gastspiele, Talks sowie die Arbeit der *akademie der autodidakten*, der Abteilung für kulturelle Bildung, inhaltlich wie personell ausdifferenziert ist. Sie sind Teil einer Geschichte, der Geschichte des Ballhaus Naunynstraße.

Geschichte des Ballhaus Naunynstraße

Seit nun mehr als 10 Jahren agiert das postmigrantische Theater Ballhaus Naunynstraße in dieser Rolle als Impulsgeber. Der Grund ist, dass es sich eine Aufgabe gegeben hat, nicht als Mode, sondern inhärent und langfristig: Es schafft Protagonist*innen-Rollen, die bisher in dieser Gesellschaft und damit in den Künsten nicht vorkommen.

2006 fand am Hebbel am Ufer unter dem Titel »*Beyond Belonging: Migration²*« das erste postmigrantische Theaterfestival statt. Kuratiert wurde es von Shermin Langhoff, die zwei Jahre später das Ballhaus Naunynstraße als dezidiert postmigrantisches Theater eröffnete. Seit 2013 hat sich mit Shermin Langhoffs und Jens Hilljes Wechsel ans Maxim-Gorki-Theater und der Übernahme der künstlerischen Leitung des Ballhaus Naunynstraße durch Tunçay Kulaoğlu und Wagner Carvalho das Spektrum der postmigrantischen Theaterbewegung in Berlin erweitert.

Das Ballhaus Naunynstraße – seit 2016 steht Wagner Carvalho als künstlerischer Leiter und Geschäftsführer diesem allein vor – zeigt heute primär Arbeiten von Schwarzen Künstler*innen und Artists of Color. Mit Sprechtheater, Tanz, Performance, Filmreihen und Talks, mit Ausstellungen und Festivals erlangt das Kreuzberger Ballhaus Naunynstraße seit Jahren regional wie überregional Aufmerksamkeit. Für ein Haus der freien darstellenden Szene mit ca. 99 Plätzen für Sprechtheaterproduktionen erlangt es eine bemerkenswerte Resonanz, manchmal hart attackiert, manchmal produktiv kritisiert, regelmäßig unverstanden, vielfach kopiert und für zahlreiche Protagonist*innen ein Sprungbrett in andere Häuser.

Will man die Resonanz dieses Hauses verstehen, liegt es nahe, sich Profil und Arbeitsweise vor Augen zu führen. Genau genommen muss man sich aber die Gesellschaft anschauen, in der diese Bühne steht. Schließlich lebt Theater von der dialektischen Beziehung, wie Künstler*innen die Gesellschaft sehen, und wie die Gesellschaft die künstlerische Repräsentation aufnimmt; wie postmigrantische Künstler*innen die Gesellschaft sehen und wie die Gesellschaft diesen Spiegel annimmt.

Leerstellen und Fülle

Indem das Ballhaus Naunynstraße sich die Aufgabe gegeben hat, Protagonist*innen-Rollen zu schaffen, antwortet es auf eine Leerstelle. Darin liegt sein politisches Moment.

»Für mich haben Kunst und Theater ohne politische Fragestellung keine Bedeutung. Wir haben die Aufgabe, Themen anzustoßen, neu zu definieren und einen neuen Diskurs zu schaffen. Damit haben wir auch eine große Verantwortung« (Wagner Carvalho im Interview mit dem Goethe-Institut Kenia, Sept. 2015).

Lassen sich diese Leerstellen markieren? Lässt sich die dialektische Bewegung von Reaktion (Widerstand) und Entwurf (Imaginings), die für die Kunst am Ballhaus Naunynstraße charakteristisch ist, auffächern?

Versperrte Zugänge und neue Rollen

Dass es bestimmte Protagonist*innen-Rollen im Alltag wie im Theater nicht gibt, noch nicht gibt, dass sie keine Selbstverständlichkeit haben, mag mehrere Gründe haben. Die Kapitalverteilung, wie es in der Soziologie heißt, ist sicherlich eine der Ursachen. Schließlich ist es eine Frage der Mittel, des Zugangs zu Mitteln, ob Handeln möglich ist bzw. ob von diesem Handeln erzählt wird. Eine weitere Ursache, und diese liegt auch der Kapitalverteilung zugrunde, ist der Rassismus in Deutschland. Die alltäglich vorkommende Ungleichbehandlung; eine Ungleichbehandlung aufgrund der Annahme, es gäbe einen Zusammenhang zwischen einer wahrgenommenen Andersheit und weiteren Eigenschaften oder Fähigkeiten: Nicht-Ernst-Nehmen, Übergehen, Absprechen der Zugehörigkeit zur deutschen Gesellschaft – es passiert alltäglich. Rassismus zeigt sich in der Überraschung, dass der Geschäftsführer eines deutschen Theaters Schwarz ist; im Übergangenwerden in politischen Verhandlungen, obwohl die Sachverhalte und Entscheidungen unmittelbar Auswirkungen für die jeweilige Person haben; das plötzliche Karriereende bei gleicher Qualifikation etc. Wie eine Mauer verstellt Rassismus den Weg zu Teilhabe und Gestaltung, zum Ergreifen-Können selbstbestimmter Rollen. Die Konfrontation mit Rassismen, ihre Zurückweisung, der Selbstschutz sind alltägliche Anstrengungen Schwarzer Menschen und Personen of Color in Deutschland. Theater als Konstruktionswerkstatt für gesellschaftliche Rollenbilder entfaltet hier seine politische Kraft. Das postmigrantische Theater hat hier seine Aufgabe – die Aufgabe, die Rollenprofile zu erweitern und neue Rollen und Umgangsformen zu entwerfen und zu erproben.

Schweigenmachen und Sprechen

Rassistische oder transphobe Übergriffe – um zwei spezifische Ausprägungen diskriminierender Ungleichbehandlung exemplarisch zu nennen – werden zwar täglich erlebt, aber die Anklage dagegen findet kaum Gehör. Hier braucht es Raum. Damit sind Notwendigkeit und Dringlichkeit der Kulturproduktion markiert.

Dass die Anklage in Alltag und Politik kaum Gehör findet, hängt mit Privilegien zusammen. So ist es beispielsweise ein allseits bekanntes, männliches Privileg, zu allem etwas sagen zu können. Und es ist ein weißes Privileg, zu meinen, man könne sich ein Urteil bilden, und dieses hätte allgemeine, ja universelle Relevanz. Diese Position weißer Deutungshoheit im Diskurs gründet auf historischer Machtverteilung. Unserem gesellschaftlichen Selbstbild entsprechend sollten wir eigentlich von dieser Ungleichheit und den dadurch verursachten Irrationalitäten Abstand genommen haben. Schließlich zeichnen sich »aufgeklärte«, »postmoderne« Gesellschaften in ihrem Selbstverständnis gerade dadurch aus, dieses Sprech- und Wahrheitsmonopol in Anerkennung von Perspektivität und Pluralität demokratisiert zu haben. Im Alltag jedoch zeigt sich diese alte Geste, dass weiße Sprecher und Sprecherinnen ihre Urteile als generelle oder absolute Wahrheiten vortragen, nur allzu häufig. Damit verschließen sie den Raum für andere und deren Erfahrungen. Das ist gewaltvoll. Und so manches Mal ist es grotesk, sind diese Aussagen doch regelmäßig Fehlurteile, beruht das zugrundeliegende Weltbild auf falschen Annahmen. Zu diesen basalen, aber falschen Annahmen gehört die implizite Vorstellung, dass Deutsche weiß sind. Sie führt unter anderem zu Sätzen wie »Sie sprechen aber gut Deutsch!«. Von einer weißen Person mag dieses Urteil anerkennend gemeint sein, für eine afrodeutsche wird es zur Beleidigung und zum Ausschluss. Eine zweite Annahme ist, dass man als weiße Person wüsste, was rassistische Diskriminierung ist. In anderen Kontexten ist es eine Selbstverständlichkeit, dass nur die betroffene Person den Schmerz und damit die erfahrene Gewalt beschreiben kann. Da Rassismus eine weiße Ideologie, eine Erfindung der Abwertung und damit der eigenen Überhöhung ist, kann eine weiße Person nicht betroffen sein. Folglich ist sie von der Erfahrung ausgeschlossen und kann nicht wahrsprechen (wie die meisten Männer von Geburtswehen). Im besten und wünschenswerten Fall kann die Person einfühlend verstehen.

Historisch wie gegenwärtig produziert die Überzeugung, einen privilegierten Zugang zu Wissen zu haben, Gewalt. Gleichzeitig verhindert sie die

Möglichkeit des Lernens auf Seiten der weißen Person. Damit ist Kontinuität vorgezeichnet, die Alltäglichkeit rassistischer Übergriffe wird fortgesetzt.

> Dass das Ballhaus selbst auch ein Schutzraum vor dem Rassismus ist, den sie im Alltag erfahren, wurde bei der Pressekonferenz sichtbar. Viele können an diesem Haus beginnen, nach theatralen Formaten für das zu suchen, was sie erzählen wollen oder müssen (Katrin Bettina Müller, TAZ, 24. September 2019).

Theater wird hier zum Raum der Klage, der Anklage. Und es wird zum Raum, in welchem dem Wahn Einhalt geboten wird. Oder wie ließe sich sonst dieses Moment bezeichnen, in dem eine historische, im Unterbewusstsein eingelagerte Figur der weißen Selbstprivilegierung auftaucht und den so plötzlichen wie alltäglichen Moment des »Ich spreche für Dich und Dir das Sprechen ab« berechtigt erscheinen lässt? Theater schafft hier eine Öffnung – für das selbstbestimmte Sprechen und die Begegnung mit all ihren riskanten Implikationen.

Gedächtnislücke und Erfahrung

Diese weit verbreitete Resistenz gegenüber dem eigenen Lernen und dem Erfahrungsgewinn mag wenig in das deutsche Selbstbild passen, gehört die geschichtliche Selbstreflexion doch zur ausgestellten Tugend nationaler Identität. So hat die Aufarbeitung des Nationalsozialismus Deutschland entscheidend geprägt, auch wenn die Lehren aus der Vergangenheit viel weniger Verpflichtungscharakter zu haben scheinen, als man sich noch vor ein paar Jahren wünschen oder einreden mochte. Aber es gab und gibt eine Reflexion der Begriffe, es gibt ein Verständnis dessen, was Antisemitismus ist, und es gibt eine große öffentliche Sensibilität bei verbalen oder physischen Übergriffen. Es gibt diese Sensibilität – und dennoch finden antisemitische Übergriffe täglich statt. Gleichzeitig ist zu konstatieren: Die Aufarbeitung der Geschichte des Kolonialismus und der deutschen kolonial-imperialen Träume wurde nicht als gesellschaftliche Aufgabe begriffen. Damit fehlen Wissen und Empathie. Damit fehlt eine konsequente Sanktionierung rassistischer Alltagspraktiken in nahezu allen Lebensbereichen, sei es auf der Straße, sei es im (Kinder-)Theater, in der Literatur, in den Medien, sei es in der Politik.

> Ballhaus Naunynstraße is one of the few (the only?) theatres in Germany that is committed to showing and supporting the perspectives of BIPOC and

> of those who identify as queer. It offers a strong impulse to development of postcolonial discourse and practices (Annette van Zwoll, tanzschreiber, 21. Oktober 2020).

Die Generierung von Wissen über die Geschichte(-n), die historische Genese unseres Denkens und unserer institutionellen Strukturen, ist damit ebenso notwendig wie die Intervention. Das postmigrantische Theater gibt dem Verdrängten (Bühnen-)Präsenz. Als künstlerisches Medium mit seiner spezifischen Distanz, seiner Distanz zum Alltag und dessen strukturellen Gewalt, verhandelt es das ansonsten Unverhandelte.

Verdrängung und Kooperation

Diese Leerstelle in der nationalen Erzählung hat fatale Folgen – und zwar nicht nur für die von der so perpetuierten Gewalt Betroffenen.

Das mangelnde historische Bewusstsein und die Unkenntnis über die weiße, deutsche Identitätskonstruktion führen zu Fehleinschätzungen der politischen Entwicklung. Ausdruck davon sind sowohl Diskurse mit gefährlichen Ignoranzen, Ausblendungen und Leeren als auch Don-Quijotische Verteidigungskämpfe, in denen sich die besonders Privilegierten als bedroht, als Opfer wahrnehmen. Die Klage über die schrumpfende Sendezeit für die am stärksten repräsentierte Gruppe in den öffentlich-rechtlichen Medien gehört ebenso dazu wie einige Positionen im »Kampf wider den Absturz der Mittelschicht«, die angesichts einer forcierten Umverteilung nach oben, einer die Demokratie gefährdenden Kapitalakkumulation, in rassistischen, klassistischen und sexistischen Herabwürdigungen ihr Heil zu sehen meinen. Hier bleibt die Genese der Privilegien unreflektiert, der eigene Anspruch wird absolut gesetzt, die Irrationalität des eigenen Handelns verdrängt, die Phantasmagorien des Opferseins verdecken die selbstausgeübte Gewalt.

Seit 2008, seit der Gründung des postmigrantischen Theaters hat sich in dieser Gesellschaft viel verändert, vieles verstärkt. Wir leben in Zeiten der wirtschaftlichen, kulturellen und klimatischen Verflechtungen. Wir leben in einer durch Migration gestalteten, vielfältigen Gesellschaft, und Deutsche sind nicht immer weiß. Die Diversität wird zunehmen. Und das ist offensichtlich gut so. Schließlich wäre die Alternative eine national-faschistische Ordnung – denn mit welcher anderen politischen Ordnung ließe sich dieser wirtschaftlich, technologisch, kulturell vorangetriebene Prozess ansonsten aufhalten?

Momentan scheinen rund ein Viertel der Wähler*innen Sympathien für den historisch aberwitzigen Entwurf von Ausgrenzung, Abwertung und Gewalt zu haben. Und die übrigen? Was ist, wenn ein weiterer Teil zwar die Rhetorik und die Gewalt der Rechten ablehnt, aber sich vor einer weiteren Öffnung der Gesellschaft fürchtet, vor einer Infragestellung der eigenen Privilegien? Was ist, wenn ein signifikanter Teil der Bürger*innen politisch schweigt (beziehungsweise selbstmitleidig jammert)? Was ist, wenn das selbstgewählte Schweigen eines signifikanten Teils der Bürger*innen anhält und damit dem weiteren Vormarsch der Rechten den Weg ebnet?

Deutschland hat sich, wie auch die meisten europäischen Nachbarn, zu entscheiden – für eine offene Gesellschaft. Die Alternative ist gewaltvoll und tödlich.

Das Zusammenleben bestimmen wir, als Kooperation oder als Gewalt. Wenn wir die Gewalt reduzieren wollen, braucht es Wissen, braucht es Austausch und demokratische Gestaltung. Dann braucht es Kritik und Veränderung.

In der Kritik der Gesellschaft findet Theater seine Würde. Auch das postmigrantische Theater ist ein Spiegel – für eine diverse Gesellschaft und somit auch für weiße Mitglieder. Kritik der Privilegien und deren Selbstverständlichkeit gehört dazu, eine Darstellung der Folgen der aktuellen Privilegienpolitik, ein Aufzeigen von Blickschranken, Ausschlüssen, Unrecht und Gewalt.

> Wenn ein Theater heute ein Ort sein will, an dem die gegenwärtige Gesellschaft reflektiert wird, dann ist es angewiesen auf diese Perspektiven. Das macht ein echtes politisches Theater immer auch zu einem postmigrantischen Theater. Es geht nicht nur darum, versehrten Menschen einen safe space für Empowerment zu geben, sondern genauso darum, dass wir als Gesellschaft diese Perspektiven benötigen, die ganze Gesellschaft […] ist angewiesen auf einen solchen Raum (Necati Öziri: »Welche Welt bedeuten diese Bretter?«, Römerberggesprächen in Frankfurt a.M., 2017).

Theater findet seine Relevanz, seine demokratisch-systemische Relevanz, in der transformatorischen Kritik. Es ist der Schliff des Spiegels, seine besondere Brechung, die das Ausgeblendete zeigt, das Reale, und so das Mögliche sichtbar werden lässt.

Theater als Gesellschaftsspiegel und Modell – welcher Gesellschaft?

Als vor mehr als 10 Jahren Shermin Langhoff das Ballhaus Naunynstraße gründete, gelang eine gesellschaftliche und kulturelle Intervention, eine Plattform vorrangig für deutsch-türkische, -armenische, -kurdische Künstler*innen. Diejenigen, die als angeworbene Arbeitskräfte zu wichtigen Teilen den wirtschaftlichen Aufstieg Deutschlands nach dem zweiten Weltkrieg und somit die Voraussetzung für eine global wirksame Wirtschaftsmacht produziert hatten, aber gesellschaftlich übergangen worden waren, sollten sichtbar werden. Die Aufgabe war eine Kulturproduktion, ein Theater, in dem diese und ihre Nachkommen der zweiten und dritten Generation als bewusst handelnde, selbstverständliche Akteur*innen der Politik, der Liebe und aller weiteren Dramen, Komödien und Farcen des Lebens agieren.

Die jetzigen Protagonist*innen am Ballhaus Naunynstraße unter der Leitung von Wagner Carvalho sind Schwarz, of Color, queer, trans.

> Man kann es [das Ballhaus Naunynstraße] zur Zeit das einzige Schwarze deutsche Theater nennen. Zu erleben waren [bei der Pressekonferenz] fast durchweg junge, akademisch gut ausgebildete und gut vernetzte Forscher- und Künstler*innen, in der Mehrzahl internationale People of Color und Schwarze Deutsche. Zusammen geben sie dem Theater den Look einer Community, deren Selbstbewusstsein sich jenseits weißer Definitionsmacht gebildet hat (Katrin Bettina Müller, TAZ, 24. September 2019).

Angesichts der jahrhundelangen europäischen Imperialgeschichte, ihrer historischen Dichte und Dauer ist die Vorstellung eines Bewusstseins »jenseits weißer Definitionsmacht« wohl ein Phantasma. Nichtsdestotrotz ist die hier wahrgenommene Zielorientierung richtig: Im Zentrum der Arbeit und der Suche steht die Schaffung einer spezifischen Form von Kooperation und eines gesellschaftlichen Selbstbewusstseins.

Aber ist dies nicht eine der herausragenden Aufgaben von Kulturproduktion überhaupt, insbesondere von Theater, die Schaffung einer spezifischen Form von Kooperation und eines gesellschaftlichen Selbstbewusstseins?

In der Selbstverständlichkeit ihrer bürgerlichen Tradition müssen die meisten Theater in Deutschland das Gesellschaftsbild, an dem sie arbeiten, weder explizieren noch zur Diskussion stellen, geschweige denn rechtfertigen. In gewisser Weise ist dies verblüffend, gibt es doch lange Traditionen der Kritik. Klassenbewusste Infragestellungen der in ihren Strukturen und Stoffen postfeudalen Institution Theater führten zu ersten Avantgarden.

Nahezu alle politischen wie ästhetischen Bewegungen des 20. Jahrhunderts haben die Ordnungsmechanismen des Theaters in Frage gestellt. Es waren und sind rauschhaft produktive Momente, wenn das tradierte Ausdrucksmaterial der Erfahrung nicht angemessen ist und das Theater sich öffnen muss – wenn bisher ausgeschlossene gesellschaftliche Gruppen fordern, dass Theater auch ihre Erfahrungswelt abbilden und verhandeln soll. Angesichts der historischen Wellen der Kritik ist die Selbstverständlichkeit der bürgerlichen Tradition – die behauptete Allgemeinheit und Modellhaftigkeit dieser historischen wie lokalen Form – erstaunlich; gleichzeitig offenbaren sich hier die Beharrungs- und (ästhetischen) Absorptionsfähigkeiten der Institution Theater in Deutschland.

Nichtsdestotrotz: Die postmigrantischen und dekolonialen Perspektiven ergänzen und erweitern das bisherige Spektrum der Kritik. Indem sie den weißen Charakter von Struktur und Stoff kritisiert, öffnen sie das Theater für neue Themen und Formen, für Zuschauer*innen und Rezeptionshaltungen. Die Kritik am exkludierenden Charakter des Theaters – exkludierend entlang class, gender, race, religion … intersektional – bezieht sich auf den ganzen Produktionsprozess: Themensetzungen und Formen, Personalauswahl und Publikumsansprache stehen in Frage. Die Kritik bezieht sich auch auf das Selbstverständnis als Theater und die implizite wie explizite Zielsetzung: Wer findet hier seinen, ihren Resonanzraum? Wer wird gespiegelt? Und wie? Zu was soll der Prozess führen? Welchen Anteil hat das Theater an der fortwährend notwendigen Demokratisierung der Gesellschaft? An welcher zukünftigen Gesellschaft wird hier bei Verwendung aller künstlerischen Mittel gearbeitet?

Diversität und postmigrantische Produktion

Lässt sich die Gesellschaft, für deren Entwicklung das Ballhaus Naunynstraße (Schreib-)Werkstätten, Probenräume und Bühnen bietet, explizieren? Lässt sich die Arbeitsweise, mit der an dieser spezifischen Form von Kooperation und gesellschaftlichem Selbstbewusstsein, an diesem Gesellschaftsbild gearbeitet wird, genauer fassen?

Personal

Bei den anfangs genannten Festivals sowie bei zahlreichen Theater- und Tanzproduktionen agieren BIPOCs als Schauspieler*innen in Hauptrollen, als Re-

gisseur*innen, Fotograf*innen, Lichtdesigner*innen, Dramaturg*innen oder Kurator*innen auf und hinter der Bühne. Zahlreiche Künstler*innen, die 2013 erstmals als Assistent*innen am Ballhaus Naunynstraße agierten, sind heute mit eigenen Performances präsent. Hier entsteht neue Handlungsmacht aus einem Zusammenhang von Vorbildern, Ausprobieren, Kritik und Anerkennung. Handlungsfelder werden systematisch erweitert und Rollen neu definiert.

Sprache und Diskurs

Neue Protagonist*innen-Rollen führen zu neuen Begrifflichkeiten. Die Transformation der Gesellschaft braucht neue Begriffe, bringt neue Begriffe hervor; und es ist dem Theaterschaffen inhärent, neue Worte und Sprachen zu generieren. Der Begriff des Postmigrantischen ist sicherlich bestes Beispiel dafür. Ausgangspunkt dieses Diskurses war ursprünglich Stuart Halls Konzept der »new ethnicities«, mit dem Hall die Kulturproduktion einer in den 1980er Jahren auf den Plan getretenen jungen Generation Schwarzer Künstler*innen beschrieb. Die Weiterentwicklung des Begriffs findet sich in Onur Suzan Nobregas Konzept der »neuen postmigrantischen Ethnizitäten«. Azadeh Sharifi greift den Begriff des Postmigrantischen auf und macht ihn für die Theaterwissenschaft zugänglich; er erscheint in einer diskurstheoretischen Profilierung als positiv besetzter, kritisch und politisch wirksamer Ansatz, der für zahlreiche Kulturschaffende »einen gemeinsamen Assoziations- und Denkraum eröffnet.«

Die Arbeit an der Sprache macht einen wesentlichen Teil der alltäglichen Anstrengungen am Ballhaus Naunynstraße aus: Intersektional sensibel gilt es, die den tradierten Codes inhärente Gewalt zu reduzieren und die Sprache selbst für die Begegnung zu öffnen.

> Unsere Arbeit am Ballhaus Naunynstraße gründet auf der Erfahrung, nicht zur Mehrheitsgesellschaft zu gehören. Wir wissen, was Unfreiheit ist – explizite Überwachung, permanente Beobachtung, Prüfung und ständig erneuerte Ausschlussdrohung. Aus dieser Perspektive ist die Autonomie, die der ›europäische‹, weiße, männliche Künstler erreicht, […] offensichtlich ein Privileg. […] Das Ballhaus Naunynstraße entwickelt, erstreitet und erweitert für und mit Künstler*innen, denen dieses Privileg nicht in die Wiege gelegt wurde, die Räume der Autonomie (Wagner Carvalho: »Ein postkolonialer Kampf«, Theater Heute 09/2016).

Publikum

Mit diesem Programm, mit seinen Protagonist*innen, mit seiner Sprache bietet das Ballhaus Naunynstraße einen einzigartigen Repräsentationsraum für die Stadt. Für wen? Für die diversen Communities der Stadt. Für Schwarze Kulturinteressierte und Kunstbegeisterte of Color. Was macht das mit Heranwachsenden, wenn sie einen Helden of Color in einer dramatischen Handlung erleben? Im dramatischen Aushandlungsprozess mit weißen Antagonist*innen? Was macht das mit Heranwachsenden, wenn sie die Selbstverständlichkeit einer afrodeutschen Autorin, eines Schauspielers of Color erfahren? Wenn der oder die Heranwachsende Schwarz ist? Wenn er oder sie weiß ist? Wenn der oder diejenige über 60 Jahre alt ist und sich nie in der deutschen Medienlandschaft repräsentiert sah? Das Publikum am Ballhaus Naunynstraße ist so divers wie die Stadt.

Mit einem wesentlichen Unterschied zum Alltag: Über die Repräsentation auf der Bühne, über die Spiegelung, erhalten die Zuschauer*innen in ihren Rollen, in ihren gesellschaftlichen Selbstverständnissen neue Gewichte. Perspektiven und Augenhöhen werden aus der Fixierung der Gewohnheiten gelöst. Es ist ein Moment der Dekolonialisierung – des Blicks, des Nebeneinanders, des Miteinanders, des Alltags.

Kunst

Historisch gesehen führte die politische Kritik am bestehenden Theater zu ästhetischen Neuerungen. Da das postmigrantische Theater auf Diversität beruht, auf einer Diversität von kulturellen Erben, von Sprachen, Formen und Erfahrungen, ist eine stilistische Einheitlichkeit vermutlich ausgeschlossen. Und doch gibt es wiederkehrende Momente. Die Erfahrung der Ausschlüsse und Hürden dieser Gesellschaft, auch in ihrer (Alltags-)Ästhetik und in ihrer Kunstproduktion, ist ein wiederkehrendes Abstoßmoment. Die Wertschätzung der diasporischen Geschichte, der translokalen Einflüsse, der Mehrsprachigkeit bestimmt häufig die Arbeiten. Aber auch der Zweifel gegenüber einer allgemeinen Verständlichkeit; Zweifel an einem Kanon, der als solcher Allgemeingültigkeit beansprucht; Zweifel an bestimmten Sprechformen wie des »Sprechens-über-jemanden« beeinflussen vielfach die Formen. Schließlich gelangen einige Produktionen über ein Bewusstsein, für ein Publikum zu schaffen, das bestimmte Erfahrungen teilt, das um diasporischen Reich-

tum und exkludierende Privilegien weiß, zu einer ganz besonderen, selbstbestimmten Kraft.

Da die Erfahrungen divers sind, sind es auch die Ausdrucksmittel. Und doch schaffen diese Künstler*innen mit ihren Arbeiten einen einzigartigen Imaginations- und Denkraum, einen Raum der selbstbestimmten Rollengestaltung und des konkreten Produzierens – eine spezifische theatrale Erfahrung. In der noch immer vorherrschenden Wahrnehmung mag sie subversiv sein, für viele entfaltet sie jedoch selbstaffirmative Wirkungen. Die künstlerischen, postmigrantischen Ausdrucksmittel dürften sich in Zukunft noch vervielfältigen – wenn die politischen Rahmenbedingungen es zulassen.

> Am Abend des 9. Oktober 2020 nimmt das Theater in der Liste der Orte, an denen ich gerne wäre, einen der hinteren Plätze ein. Doch ich bin auf der Suche nach Utopien. Ich suche nach Entwürfen neuer Selbstverständnisse und eines neuen Miteinanders. Von genau diesen emanzipatorischen, positiven Entwürfen von Männlichkeit handelt nun Jasco Viefhues' »Complex of Tensions«. Den Ausgangspunkt für diese experimentelle Performance mit Sprech- und Tanzeinlagen bilden Interviews mit in Berlin lebenden, queeren, Schwarzen Männern. Auf die Bühne bringen sie die Darstellenden Aloysius Itoka und Ronni Maciel, der Cellist Eurico Ferreira Mathias begleitet sie musikalisch. … Bereits das Bühnenbild von »Complex of Tensions« führt aus der Gegenwart: … – ein futuristisches Kabinett, in dem alles möglich zu sein scheint…. Ist das nun die Utopie der Männlichkeit, die wir brauchen? Ja, diese Männlichkeiten brauchen wir. Wir brauchen sie auf dem Weg zu der Utopie einer Gesellschaft jenseits der Kategorien männlich und/oder weiblich, wir brauchen sie gegen die Gewalt der Homogenität und für ein Miteinander ohne Angst. Diese Männlichkeiten existieren, aber sie sind marginalisiert (Şeyda Kurt, nachtkritik.de, 13. Oktober 2020).

Autonomie und Augenhöhe

Das postmigrantische Theater Ballhaus Naunynstraße ist aufgrund seiner 10jährigen Geschichte einzigartig. Diese Geschichte und die Erfahrungen der Theatermacher*innen machen es zu einem Think Tank dekolonialer Strategien in Kunst und Alltag. In dem Versuch, diejenigen, denen bisher der Zugang zu wesentlichen Institutionen dieser Gesellschaft verweigert wurde, nach Möglichkeit mit dem auszustatten, was die Soziologie Kapital nennt, ist es ein wichtiges Korrektiv. In der Kritik der Gesellschaft und ihrer

Alltagshierarchien, in ihrem Widerstand gegen Geschichtsvergessenheit und phantasmagorische Selbstbilder ist das Ballhaus Naunynstraße ein engagierter Akteur für die zeitgemäße Öffnung der Gesellschaft, für eine Reduktion der Gewalt. In der Suche nach neuen theatralen und gesellschaftlichen Rollen sowie nach neuen ästhetischen, diskursiven, alltäglichen Sprachen versteht es sich als Vorreiter.

Um diese Vorreiterrolle zu erfüllen, die selbstgewählte Aufgabe der Kritik und des Entwerfens, braucht es Unabhängigkeit. Die in Deutschland im Grundgesetz verankerte Freiheit der Kunst ist wesentlich für die demokratische Gestaltung. Aber wie auch im Journalismus hängt die Freiheit nicht nur an einer möglichen Zensur, sondern auch an den finanziellen Ressourcen der Kunst.

Das Ballhaus Naunynstraße befindet sich in einer paradoxen Lage. Denn einerseits wird dieses Theater gerne als Aushängeschild für die kulturelle, weltoffene Stadt Berlin benutzt und für sein Bestehen in seiner Infrastruktur institutionell gefördert. Diese institutionelle Förderung entspricht zwar weder der Aufgabe noch der dafür geforderten Qualifikation der Mitarbeiter*innen, aber sie schafft eine Basis. Andererseits ist die inhaltliche, kreative Autonomie ständig bedroht, müssen doch alle Projektmittel über Drittmittel eingeworben werden. Die Gefahr, übergangen zu werden, von wichtigen Entscheidungen ausgeschlossen zu sein – diese Auswirkungen des strukturellen Rassismus bedrohen auch das Haus. Und je nach Kompetenz und politischer Positionierung einiger Gremien wird der politisch herausgestellte Avantgardismus des Ballhaus Naunynstraße zum Moment des Kapitalentzugs. In seinem Fokus auf postmigrantische Protagonist*innen, auf Schwarze Perspektiven, Erfahrungen of Color und queere Interventionen, in seiner dekolonialen Kritik an Sprache, gesellschaftlichem Umgang, an Privilegien und Phantasmagorien, in seinem Hinweis auf Verdrängungen und Gewalten in institutionalisierten Diskursen und in persönlichen Denk- und Verhaltensmustern, in seiner Betonung der Erfahrungs- und Kompetenzgrenze, in seinem Einsatz für kulturelle und gesellschaftliche Transformationen ist das Ballhaus Naunynstraße eine institutionalisierte und theatrale Herausforderung. Mit der Folge, dass es in einem Jahr über substanzielle Drittmittel verfügt und im darauffolgenden nahezu keine Projektmittel hat, dass es – bei einer entsprechenden Jurybesetzung – beim größten Fonds zur Förderung der darstellenden Künste des Landes Berlins keinen einzigen Antrag bewilligt bekommt und für ein Jahr ohne vollfinanzierte Theaterproduktion dasteht. Produktionstechnisch, werbe- und wettbewerbstechnisch ist dies eine Katastro-

phe. Schlimmer noch: eine nachhaltige, kontinuierliche Zusammenarbeit mit Künstler*innen wird damit konterkariert; die eigentliche Modellfunktion des Ballhaus Naunynstraße kann nicht erfüllt werden.

Theater hat eine gesellschaftliche Verantwortung, das Verrücken der Perspektiven und Augenhöhen gehört zu seinen inhärenten Aufgaben – ob es diese wahrnehmen kann, ist eine politische Entscheidung. Ob eine Modellfunktion unter prekären oder angemessenen, Sicherheit gebenden, würdigen Bedingungen erfüllbar ist, ist eine politische Entscheidung.

Und somit stellt sich erneut die grundsätzliche Frage, wie die rassistischen Reflexe im Alltag verhindert werden können, dieses plötzliche Übergehen, Ausblenden, dieser Entzug von Mitteln, von Würde. Wie kann die alltägliche, das Zusammenleben vergiftende Hierarchisierung überwunden und eine Kooperation auf Augenhöhe in und für diese Gesellschaft geschaffen werden? Die Antwort auf strukturelle Abwertung ist systematische Aufwertung. Indem Schwarze Menschen und People of Color Zugang zu Protagonist*innen-Rollen, Führungspositionen, Entscheidungsgremien haben. Indem sie Handlungsmacht erhalten. Wenn sie Deutungsmacht haben. Es muss Alltag sein, dass Schwarze Menschen und People of Color auf Augenhöhe agieren und wahrgenommen werden. Dazu müssen Entscheidungspositionen in der Verwaltung und in den öffentlichen Institutionen mit Schwarzen Protagonist*innen und Akteur*innen of Color besetzt werden. Und die, die diese Leitungspositionen innehaben, brauchen den politischen Rückhalt und die Mittel, um diese Leitungs- und Vorbildfunktion auch ausfüllen zu können. Jetzt. Weil das Warten auf Veränderung Generationen von Postmigrant*innen als Mühsal und Vertröstung auferlegt wurde. Jetzt, weil es eine demokratische Notwendigkeit ist.

Die postmigrantische und dekoloniale Verschiebung, die Arbeit des Ballhaus Naunynstraße und die Kunst auf seiner Bühne sind dringlicher denn je.

HAJUSOM Zentrum für transnationale Künste
Ein lang gewachsener Kosmos

Ella Huck, Katalina Götz, Nebou N'Diaye und Dorothea Reinicke

1. Der Anfang und die Menschen von Hajusom

Die eigene Autor*innenschaft – keine konstruierte Spartengrenze akzeptieren – keinen ausgrenzenden Kategorien folgen! Das ist Hajusom.

Aber auch: kontinuierliches, kollektives und künstlerisches Arbeiten mit multiperspektivischen Feedbackrunden und selbstkritischer Reflexion. Und einer solidarischen Haltung. Auseinandersetzung mit Formen der Kunst und Öffnung für die sich darüber entwickelnden Beziehungen, gemeinsames Essen und gemeinsames Kämpfen (für Aufenthaltstitel, eine neue Wohnung, den Schulabschluss, die Aufnahme als Schauspielstudierende usw.). Das Privileg einer gelebten Utopie.

1999 bekamen Dorothea Reinicke und ich, Ella Huck, den Anruf einer befreundeten Leiterin der Erstversorgungseinrichtung Hohe Liedt in Hamburg mit der Frage, ob wir Lust hätten, einen dreimonatigen Theater-Workshop für unbegleitete, minderjährige Geflüchtete zu geben. Ahnungslos, welch visionäre Wucht dieser Workshop haben, welche Geschichte in Gang gesetzt werden würde, sagten wir zu – und konnten nur das anbieten, was wir seit ein paar Jahren gemeinsam vor allem im Theater im Pumpenhaus/Münster und auf Kampnagel machten: Performance-Theater mit eigenen Texten, Choreografien, mit selbstgedrehten Videos und viel Musik.

Die ersten Workshopteilnehmer*innen Hatice, Jussef und Omid, drei junge Menschen mit Fluchterfahrung, verbanden ihre Namen und schenkten sie dem ersten Stück: Hajusom. Als Performerin fühle ich mich durch diesen Na-

men mit dem Ursprung von Hajusom verbunden und werde daran erinnert, für wen ich auf der Bühne stehe.

18 Performer*innen auf der Bühne des ranzigen Rock-Konzertsaals Schlachthof in Hamburg – alle Aufführungen ausverkauft, ein begeistertes Publikum und – was uns besonders wichtig war: Zuschauer*innen aus allen Gesellschaftsschichten, mit und ohne Migrationserfahrung, Jugendliche und Erwachsene.

Niemand (von außen) rechnete mit diesem Erfolg – wir eigentlich schon. Denn wir fühlten im Proberaum, wie sich ein besonderes Gemisch zusammenbraute aus künstlerischer Forschung, politischem Kampf um Asyl, dem Austragen und Bewältigen von starken Konflikten – gepaart mit einer verrückten Vielsprachigkeit und einem solidarischen Spirit. Es war ein regelrechter Urknall, der hier den Kosmos Hajusom hervorbringen sollte.

Für die nächste Produktion »7 Leben« holten wir Claude Jansen (Dramaturgin) und Jochen Roller (Choreograf) – beide Absolventen des Studiengangs Angewandte Theaterwissenschaften Gießen – dazu; später wurden sie Teil der künstlerischen Leitung (Jochen bis 2004, Claude bis 2009). Der Traum von einem Zentrum HAJUSOM wurde in diesen ersten Jahren skizziert und schließlich 2010 durch die Gründung eines eigenen Vereins und die Förderung von »Aktion Mensch« und der Behörde für Kultur und Medien/Hamburg realisiert. Es entstanden bis heute 24 weitere und z.T. ausgezeichnete Produktionen des Ensembles Hajusom sowie auch der im Zentrum arbeitenden und teilweise von langjährigen Ensemble-Mitgliedern geleiteten Newcomer-Gruppen (u.a. mit dem Bundespreis der Berliner Festspiele, Max-Brauer-Preis der Alfred Töpfer Stiftung, Power of the Arts, Innovationspreis Soziokultur), alle in Koproduktion mit Kampnagel Hamburg. Hajusoms Künstler*innen haben Residenzpflicht oder dürfen nicht ins Ausland reisen. Dann laden wir international vernetzte Künstler*innen & Expert*innen zu uns nach Hamburg ein: Musiker wie Patrick Kabré, Leiter des Eco-Art-Projekts Atelier Silmandé/Burkina Faso, der Puppenbauer und -spieler Yaya Coulibaly/Mali, der Techno-/Jazz-Musiker Jimi Tenor/Finnland, Künstler*innen aus Trinidad & Tobago u.v.a.m. kamen für einzelne Produktionen und Festivals.

Neben den internationalen Kooperationspartner*innen, die für bestimmte Produktionen eingeladen werden, arbeiten wir mit einem künstlerischen Team vor Ort. Die bildenden Künstler Michael Böhler & Markus Lohmann (Ausstattung) sind ebenso wie der Musiker Viktor Marek seit mehr als 10 Jahren kontinuierlich bei uns, die Kostümbildnerin Andreina dos Santos ist ge-

rade neu dazugekommen. Seit 2021 bilden der Choreograph Josep Caballero Garćia und ich gemeinsam das Team der Künstlerischen Leitung. Er löst damit Dorothea Reinicke (Mit-Initiatorin von Hajusom) ab, die als »outside eye« eine neue Position einnimmt, aber weiterhin künstlerisch-konzeptuell mitarbeitet. Zum Team gehören auch Katalina Götz (Performerin und Koordination-Ensemble) und Vera Heimisch als Koordinatorin für Gastspiele/Netzwerke. Weitere, unzählige wunderbare Wegbegleiter*innen haben unsere künstlerische Arbeit in den über zwanzig Jahren inspiriert und mitgestaltet.

Das Ensemble Hajusom ist ein bewegliches, sehr lebendiges Wesen und verändert sich mit jedem Menschen, der mit uns arbeitet. Auch hier gibt es einige, die schon seit 18 oder 15 Jahren dabei sind, andere erst seit einigen Monaten. Manche machen zwischendurch eine Pause (z.B. für die Familienplanung, für Prüfungsphasen in der Schule, an der Universität, in der Ausbildung). Zurzeit ist die Jüngste 9 und der Älteste 36 Jahre alt. Neuaufnahmen beschließen wir gemeinsam. Es geht dabei nie um »Talent«, ob jemand etwas »kann« oder künstlerisch vorgebildet ist, sondern darum, ob die Person den solidarischen »Spirit« mit uns teilt. Und wie viel Zeit sie mitbringt – denn Hajusoms Zeit ist gedehnte Zeit: Produktionszeiträume erstrecken sich meist über ein Jahr und mehr.

Die künstlerische Arbeit von Hajusom wird stark von den Menschen geprägt, die das Ensemble bilden. Es sind vielfältige Performances, die zentrale Themen aus dem Alltag seiner Protagonist*innen behandeln. Auszeichnend ist, dass alle Performer*innen Platz haben, ihre Sichtweise und Ideen zu präsentieren. Alle werden gehört und sind Teil der Performance. Diese Performances sind das Ergebnis von einem intensiven Austausch nicht nur der Performer*innen untereinander, sondern auch mit dem künstlerischen Team und den kooperierenden Künstler*innen. Sie alle arbeiten selbstverständlich gleichberechtigt, Seite an Seite an der Entwicklung der Performances. Diese Art der Zusammenarbeit wird durch eine intensive Kommunikationskultur ermöglicht, zum Beispiel bei den zahlreichen Feedbackrunden, die jede*n dazu ermutigen, offen Kritik auszuüben oder seine/ihre Meinung und Ideen auszusprechen. Jede Performance ist anders aufgebaut, denn ihre Ausdrucksformen und Ästhetik werden von den unterschiedlichen Skills, die die Performer*innen mitbringen, bestimmt.

Hajusom ist gewachsen. In den letzten zwanzig Jahren haben sich neue Menschen der Arbeit angeschlossen und neue Ideen und Visionen mit sich ge-

bracht, die die alten Strukturen des Ensembles immer wieder herausfordern und seine Fortentwicklung kontinuierlich in Bewegung halten.

Diese neuen Impulse haben sich auch auf den gesamten Kosmos HAJUSOM übertragen. Gerade in diesem Moment befindet sich das Zentrum in einem Prozess tiefgreifender Transformation – strukturell und personell: Lange weiß besetzte Leitungspositionen und intransparente Machtstrukturen werden prozesshaft abgebaut, Entscheidungsgremien neu bestimmt. Ein Workshop mit Tupoka Ogette im April 2020 hat unser Bewusstsein geschärft; Tsepo Bollwinkel begleitet seit September 2020 den Prozess als externer Coach. Die »GROSSE RUNDE« ist ein neues Entscheidungsgremium, gebildet aus den Koordinator*innen und Vertreter*innen unserer wichtigsten Arbeitsfelder wie TRANSFER (Wissenstransfer in Form von internen und externen Workshops und Lectures), LAB (Newcomer Gruppen), MENTORING, ENSEMBLE Hajusom und der Geschäftsführung. Gemeinsam übernehmen wir die Verantwortung für das transnationale Zentrum HAJUSOM und versuchen in dieser Neuausrichtung die unterschiedlichen Perspektiven in unseren Entscheidungsprozessen zu verbinden.

Wir alle zusammen sind künstlerisch gereift – dank der langen Zusammenarbeit bei Hajusom sehen sich viele Ensemble-Mitglieder immer mehr in ihrer Rolle als Künstler*innen bestätigt. Diese neue Identität treibt sie an, neue Ausdrucksmöglichkeiten für sich zu suchen und professionellere Arbeitsweisen zu etablieren. Wir übernehmen immer mehr repräsentative und organisatorische Aufgaben und Verantwortung im Ensemble und bei der Gestaltung des Zentrums HAJUSOM. Es gibt zum Beispiel seit Neuestem verschiedene Kleingruppen (aus Performer*innen und dem Team), die die großen inhaltlichen Bögen erarbeiten oder die Verteilung der Gelder mitbestimmen (z.B. des Stipendiums reload/Bundeskulturstiftung).

Seit seiner Gründung ist die Arbeit von Hajusom nicht nur künstlerisch, sondern auch politisch, weil unsere Existenz politisch ist. Wir wollen nicht als »Vorzeige-Migrant*innen« vorgeführt werden und lassen uns nicht durch starre Kategorien beengen. Wir sind Migrant*innen, einige von uns haben auch eine Fluchterfahrung, und wir machen Kunst – wir sind professionelle Künstler*innen. Auch wenn wir nicht Schauspiel studiert haben, macht Hajusom kein Laien-Theater, sind wir keine Laien, denn wir haben jahrelange künstlerische Erfahrung. Das merken wir vor allem auf internationalen Gastspielreisen. Und trotzdem, egal wie hoch unsere Ansprüche (an unsere Professionalität) sind, unsere Performer*innen können nur in ihrer Freizeit proben, denn viele brauchen ein gutes, festes Einkommen (einen Ausbildungs-

platz oder einen Arbeitsvertrag), nicht nur um sich über Wasser zu halten, sondern überhaupt um in Deutschland bleiben zu können! Sehr häufig sind Chefs*innen und Lehrer*innen beeindruckt davon, wie viel Zeit und Energie unsere Performer*innen opfern, um Teil einer Performance zu sein. Aber diese Bewunderung reicht nicht aus, um die durch unsere Gesellschaft erzeugten Widersprüche zwischen kultureller Teilhabe und einem gesicherten Leben auszugleichen. Für viele kommt irgendwann der Zeitpunkt, an dem sie sich für die Arbeit, das Familienleben oder Hajusom entscheiden müssen. Leider können sich nur wenige Hajusoms über die Proben hinaus engagieren. Das sind meistens privilegiertere Performer*innen, die sich keine Sorgen um ihren Aufenthalt machen müssen, zur Universität gehen und zeitlich flexibler sind.

Ella Huck/Künstlerische Co-Leitung
Katalina Götz/Performerin, Koordinatorin Ensemble

2. Die Theaterkritik und ihre Haltung zu Hajusoms künstlerischer Arbeit – (ouff)

Auf einer Website über die Theaterszene Hamburgs beschreibt die Autorin Birgit Schmalmack die Performer*innen des Hajusom-Ensembles in einem Beitrag über das Stück »Paradise Mastaz« 2013 als »die Hajusom-Flüchtlinge[1]«, und in einem Artikel von 2016 über die Arbeit Hajusoms in der Deutschen Welle schreibt die Autorin Andrea Kasiske erstaunt: »Flüchtlinge werden wie richtige Künstler behandelt«[2].

Stellt euch das mal vor! Ja, vielleicht weil es sich hier auch um Künstler*innen handelt?

Falk Schreiber schreibt im März 2019 im Hamburger Abendblatt über das Hajusom-Ensemble: »Seit 20 Jahren arbeiten die Regisseurinnen Ella Huck und Dorothea Reinicke unter dem Hajusom-Label mit Migranten und Flücht-

1 Schmalmack, Birgit. »Paradise Mastaz – Lasst die Puppen tanzen«, Hamburg Theater, 2013. www.hamburgtheater.de/056660a2c91435f06.html

2 Kasiske, Andrea. »Flüchtlinge finden im Theater eine neue Heimat«, Deutsche Welle, 2016. https://www.dw.com/de/flüchtlinge-finden-im-theater-eine-neue-heimat/a-18935223

lingen[3]« – nicht mal gegendert, peinlich. Aber es kommt noch besser; auf dem Portal nachkritik.de beschreibt die Autorin Elske Brault Hajusom wiederholt als »Flüchtlingstheater« und bemerkt über das Stück »Hajusom in Bollyland« im Januar 2011: »Könige sind sie für einen Abend, die 22 jugendlichen Flüchtlinge aus aller Welt, die sonst vor der Ausländerbehörde Schlange stehen für die Verlängerung ihrer Aufenthaltsgenehmigung.«[4]

Wow, wie bitte?

Und die Journalistin des Hamburger Straßenmagazins Hinz und Kunzt Simone Deckner beschreibt mich gebürtige Hamburgerin nach einem längeren Gespräch mit ihr in einem Artikel von 2014 als »15-jährige Nebou aus Burkina Faso«[5]. Dass ich deutsche sowie burkinische Wurzeln habe, in Hamburg geboren und aufgewachsen bin und meine Muttersprache eindeutig deutsch ist, passte wohl nicht zum »Migrantentheater-Narrativ«, das Deckner beschreiben wollte, also reduzierte sie meine Identität schlicht zur »Migrantin« aus Burkina Faso.

In vielen Medienberichten sind die Performer*innen von Hajusom also in erster Linie Flüchtlinge und Migrant*innen, die Theater machen, nicht Theaterschaffende, die einfach einen sogenannten Migrationshintergrund haben. Wieso werden wir nicht als Künstler*innen mit Fluchterfahrung, sondern in erster Linie als geflüchtete und migrantische Personen, die zufällig Kunst machen, wahrgenommen? Die Stücke von Hajusom können oft nicht einfach Performances oder Theaterstücke sein, sondern werden stets als »Flüchtlings- und Migrantentheater« gebranded. Ensemble-Mitglied Elmira Ghafoori beschwerte sich in einem Interview nach der Festrede der Kampnagel-Intendantin bei der Jubiläumsgala »If we ruled the world« zum 15-jährigen Bestehen Hajusoms: »[…] Wir dachten wir stehen nach Amelies Rede auf und sagen jetzt reicht's. […] Sie hat 15 Mal das Wort Flüchtling benutzt in den ersten 2 Minuten. Hör auf mit Flüchtlinge, Flüchtlinge,

---

3 Schreiber, Falk. »Kampnagel: Als es laut wird, platzt der Inszenierungs-Knoten«, Hamburger Abendblatt, 2019. https://www.abendblatt.de/kultur-live/kritiken/article216770041/Kampnagel-Als-es-laut-wird-platzt-der-Inszenierungs-Knoten.html

4 Brault, Elske. »Hajusom in Bollyland – Die neue Produktion des Flüchtlingstheaters Hajusom – Der Prototyp des 21. Jahrhunderts«, nachtkritik.de, 2011. https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=5105:hajusom-in-bollyland-n&catid=206&Itemid=40

5 Deckner, Simone. »Theaterprojekt Hajusom: Sag das noch mal auf Farsi!«, Hinz und Kunzt, 2014. https://www.hinzundkunzt.de/sag-das-noch-mal-auf-farsi/

Flüchtlinge. Wir wollen nicht so bezeichnet werden. Immer machen Migranten Migrantenprojekte. Und Behinderte immer Behindertenprojekte. Hajusom sagt doch: Migration ist ein Normalfall.[6]« Warum werden wir nicht einfach aufgrund unserer künstlerischen Leistung als Performer*innen als solche auch ernst genommen? Wieso rückt man stets die Flucht- oder Migrationserfahrung in den Vordergrund? Klar, das Ensemble besteht ausschließlich aus BIPOC, viele davon neu nach Deutschland gekommen, und dies ist insofern relevant, als dass die Performances dahingehend bestimmte Themen und Perspektiven wiedergeben und sichtbar machen. Aber warum steht die Migrationserfahrung immer im Vordergrund? Gibt es einen Migrationsvordergrund? Kann ein Stück von Performer*innen nicht einfach eine Performance sein? Warum betonen, ob überhaupt oder woher und wie die Darsteller*innen nach Deutschland gekommen sind? Was macht die Kunst dadurch anders? Warum spricht man uns somit jegliche Form von Professionalität ab?

Das Narrativ in Veröffentlichungen, Artikeln und Beiträgen über Hajusom ist häufig das des erfolgreichen Sozialprojektes für geflüchtete Menschen und Migrant*innen, die ganz gutes Theater machen. Klar, das breite Hajusom Netzwerk leistet sehr viel Arbeit im sozialen Bereich, doch in erster Linie geht es um Kunst, Theater, Performance, Schauspiel, Tanz, Musik. Darum, für seine Gefühle und Gedanken einen künstlerischen Ausdruck zu finden.

Trotz aller Betonungen in Interviews, dass Hajusom in erster Linie als Kunstzentrum zu verstehen ist, wiederholt sich oft ein Narrativ, das die Anfänge Hajusoms als einen »Workshop für geflüchtete Menschen« betont. Man bekommt nicht unbedingt den Eindruck vermittelt, dass Hajusom sich von dieser Idee in ein preisgekröntes, transnationales Kunstzentrum mit einem festen, erfahrenen Ensemble und anderen künstlerischen Bereichen entwickelt hat.

Einige neueste Veröffentlichungen über Hajusom erwähnen lediglich, das Ensemble bestehe aus Menschen mit und ohne Fluchterfahrung. Eine simple Umformulierung, die der Perspektive der Performer*innen ihre gebührende Aufmerksamkeit schenkt, sie aber nicht in den Vordergrund rückt oder sie als Bedingung der Kunst formuliert.

---

6 Behörde für Kultur und Medien Hamburg. »If we ruled the world – 15 Jahre Hajusom«, Elbkulturfonds, 2014. http://elbkulturfonds.hamburg/foerderungen-2014/4567310/if-we-ruled-the-world/

Die ständige Verwendung des Wortes »Flüchtling« oder »Migrant*in« reduziert uns als Performer*innen auf ein einziges Merkmal. Es lässt außer Acht, dass es sich um Menschen mit komplexen, vielfältigen Identitäten, Geschichten, Gedanken, Gefühlen, Bedürfnissen und künstlerischen Ansprüchen handelt. Wir werden das Gefühl nicht los, wir müssten uns europäisieren, um als Performer*innen und als Kunstensemble ernst genommen zu werden. Wir müssen der Ästhetik und den Formen des (klassischen) europäischen Theaters entsprechen, um als Künstler*innen und Performer*innen überhaupt wahr- geschweige denn, ernst genommen zu werden. Ansonsten sind wir Flüchtling oder Migrant*in, die durch die Güte einiger fortschrittlicher Intendant*innen auf die Bühne durfte, dem*der eine Stimme gegeben wurde.

Das Konzept von einer »Stimme geben« ist hierbei zu problematisieren. Diese paternalistische Formulierung beschreibt im Grunde, dass eine bestimmte Gruppe Menschen einer anderen bestimmten Gruppe Menschen eine »Stimme«, also einen Anteil am Diskurs, einen Platz am Tisch, gewähren kann. Sie suggeriert, dass ohne das Wohlwollen der Menschengruppe, die jene vermeintliche Stimme einräumt, die andere Menschengruppe gar keine hat, also dass die Stimme nur in Anbetracht des Interesses der einen Menschengruppe existiert. Diese Stimmen gibt es aber schon die ganze Zeit, sie existieren, ihnen wurde nur nicht zugehört. Sie werden im weißen, cis, hetero, männlich dominierten Diskurs marginalisiert, und wenn man sich entscheidet, ihnen zuzuhören, erlaubt man sich allen Ernstes zu sagen, man hätte jemandem »seine Stimme gegeben«. Des Weiteren wird diese Stimme, dieser Platz im Diskurs, oft ausschließlich mit der Erwartung eingeräumt, dass sie sich mit Themen der Migration und des Rassismus auseinandersetzt, ihre Traumata abhandelt, aufklärerische Arbeit leistet und eine Antwort auf alle Konflikte mitliefert, die das Gewissen der Europäer*innen plagen.

Das Konzept der gegebenen Stimme ist eine gute Metapher für den Umgang und die Rezeption der Arbeit Hajusoms. Immer wieder wird in Medienberichten betont, wie exzeptionell es doch sei, dass den Perspektiven und der künstlerischen Arbeit von Menschen mit Fluchterfahrung Gehör verschafft und ihnen Platz eingeräumt wird. Das Narrativ beschreibt, dass die Aufmerksamkeit für die künstlerische Arbeit nicht unbedingt aufgrund der Qualität der künstlerischen Leistung erfolgt, sondern grundsätzlich nur, weil es sich vermeintlich ausschließlich um »Flüchtlinge« handelt. Ich verstehe dieses Narrativ als Selbstbeweihräucherung des weißen »Retters«. Es dient zur Beruhigung des eigenen Gewissens und der Vergewisserung, dass man

ja ach so offen und tolerant ist, dass man sich sogar ein Theaterstück von »Flüchtlingen« ansieht. Ganz nach dem Motto »jeden Tag eine gute Tat«, da fühlt man sich fast wie ein*e Unicef-Botschafter*in, die sich mit lächelnden schwarzen Kindern fotografieren lässt. Es suggeriert, dass die Aufmerksamkeit für die Perspektiven von geflüchteten und rassifizierten Menschen eine Art gütiges Geschenk an diese Menschen ist, anstatt zu formulieren, dass diese selbstverständlich Platz auf Theaterbühnen finden sollten. Dies ist auch insofern besonders problematisch, als dass es den ständigen Kampf um Anerkennung und Sichtbarkeit in der Theaterszene und allgemein in der Gesellschaft verkennt. Es entwürdigt die jahrelange Arbeit von Hajusom und zahlreicher BIPOC Künstler*innen, indem dieses Narrativ außer Acht lässt, dass wir unseren Platz in der Theaterszene durch die künstlerische Leistung und Auseinandersetzung über Jahre hinweg aktiv erarbeitet haben und wir nicht aufgrund der Güte oder eines politischen Statements von Intendant*innen und Festivalorganisator*innen irgendwo spielen dürfen, sondern weil die künstlerische Arbeit, die wir leisten, überzeugend und ernst zu nehmen ist.

Nebou N'Diaye/Performerin

3. Theaterwissenschaft und die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Hajusom und umgekehrt: die Sehnsucht nach neuen Begriffen

Wissenschaftliches Interesse an dem spezifischen Kunst-Verständnis und der künstlerischen Praxis von Hajusom gibt es bereits seit den ersten Jahren des Projekts: Zahlreiche Forschungen von Studierenden unterschiedlicher Fachrichtungen – u.a. der Theaterwissenschaften/Performance-Studies, der Sozialen Arbeit, der Kulturwissenschaften und Anthropologie –, die mit wiederholten Probenbesuchen, Interviews von Performer*innen und künstlerischer Leitung, meist auch dem Besuch einer Aufführung einhergingen, ordneten mit vielfältigen Analyse-Instrumenten die Praxis von Hajusom in unterschiedliche theoretische Bezugsrahmen ein. Begrifflichkeiten aus Theorien des Postkolonialen, Transkulturellen, der Sozialpädagogik, der Traumatherapie, des politischen Theaters, der Care-Praxis wurden angewandt. All diese Untersuchungen (Dissertation, einige Magister-, Master-, Bachelor-Arbeiten) fokussieren jeweils auf Aspekte unserer Arbeit, die tatsächlich relevant sind. Der Kunst-Begriff und das zugrunde liegende künstlerische Konzept für Ha-

jusoms Praxis werden allerdings erst in der Betrachtung der Gesamtheit ihrer Perspektiven erfasst mit der ihr eigenen Gleichzeitigkeit von Aspekten des Ästhetischen und Sozialen, des Politischen und Therapeutischen, Pädagogischen, Aktivistischen. Denn ebenso wie die Performances sich als Montagen unterschiedlicher Ästhetiken und Visionen präsentieren, in denen die verschiedenen Perspektiven aller Beteiligten auf ein bestimmtes Thema manifestiert sind, ist auch das Selbstverständnis der Kunst von Hajusom eine Art Montage von verschiedenen Elementen aus diversen Feldern von Wissen(schaft), Alltagspraxis und Erfahrung. Ebenso wie unser Textbeitrag hier nach Montage-Prinzipien gebaut ist.

Wenn wir also die komplexe praktische Arbeit von Hajusom mit ihrer multi-dimensionalen Struktur und Wirkung als Umsetzung viel diskutierter Theorien eines ebenfalls komplexen theater- und kulturwissenschaftlichen Diskurses verstehen, der uns mit seinen Kategorien und Labeln auch gleich die Sprache nahelegt, in der wir unsere Praxis darlegen sollten – dann ist das die paradoxe Erfahrung einer Einverleibung und des Einverleibt-Werdens zugleich. Indem wir selbst unsere Arbeit als transdisziplinär und transnational beschreiben, versuchen wir, unser umfassendes, ganzheitliches Verständnis von Kunst und auch die Besonderheit der Erfahrung der meisten Protagonist*innen von Hajusom diskurs-kompatibel und nachvollziehbar zu charakterisieren, und sind in der langen Geschichte unserer Arbeit doch immer wieder unzufrieden und nicht einverstanden mit den Begrifflichkeiten, die uns von wissenschaftlichen Instanzen angeboten werden. Wenn wir an den sich beständig transformierenden Texten für die Website oder eben einem Buchbeitrag tüfteln, Worte und Passagen verschieben, de-, re- und neukonstruieren, gibt es eine ausgeprägte Sehnsucht nach mehr Poesie, größerer Bildhaftigkeit, ganz neuen Begriffen und Attributen. Wie gehen wir mit diesen (Un)Möglichkeiten, Hajusom in Worte zu fassen, um? Was setzen wir den doch naheliegenden Theaterform-Labels wie »postmigrantisch« und dem auch passenden alten »Post-dramatisch« entgegen, die für uns Hilfskonstruktionen sind, weil sie nicht die Form der Beziehungen beschreiben, die wir in unserer Kunst-Praxis realisieren? Wir freuen uns, dass immerhin der Name »Hajusom« etwas ausdrückt, was sich nicht eindeutig liest, sich dafür als etwas Rätselhaftes, Kraftvolles, bisweilen sogar Magisches vermittelt – wie ein Wort aus einer unbekannten Sprache für einen neuen Raum, einen Ort, der sich entgegen aller dystopischen Wahrnehmung unserer Welt behauptet, den alle Beteiligten (seit fast 25 Jahren!) beständig neu kreieren, kritisieren, weiterentwickeln. Um diesen realen, utopischen Ort, seine Wirk- und Wider-

standskraft geht es uns, das trifft am ehesten, was wir empfinden und meinen, wenn wir am Ende jeder Probe »Hajusom!« rufen – als Anrufung seines lang gewachsenen, gegenwärtigen und zukünftigen Spirits. »Wissenschaftlich« vielleicht nicht ganz einfach zu erfassen und doch eine Dimension, die wir einbeziehen, wenn wir unsere Arbeit reflektieren.

Jenseits dieses subjektiv formulierten Selbstverständnisses sind wir mit unserem Konzept und unserer Vision Teil eines gesellschaftlichen, politischen Diskurses und haben Hajusom öffentlich dort verortet, wo wir uns auch vernetzen und verbündete Akteur*innen im Feld der Künste und Wissenschaften finden. Nun ist der (theater-)wissenschaftliche Diskurs – wie die Theaterkritik – auch ein Feld der Macht, auf dem Menschen mit akademischen Ausbildungen und insbesondere Gatekeeper*innen wie Kurator*innen, Dramaturg*innen und Intendant*innen über Anerkennung oder Nicht-Anerkennung entscheiden und darüber befinden, ob es sich bei einer Arbeit um Kunst handelt, deren ästhetische und politische Qualitätsmerkmale zeitgemäß und relevant sind. Wir erkennen die Relevanz des Diskurses, wir erhalten durch ihn Impulse, um Hajusom strukturell, ästhetisch und politisch weiterzuentwickeln, um selbst Impulse geben zu können, und kritisieren zugleich solcherlei Deutungshoheiten – entsprechende Exklusionserfahrungen in diesem Feld sind den Künstler*innen von Hajusom geläufig, besonders aus den ersten Jahren. Zwar sind die Grenzziehungen um einen hermetischen Kunst-Begriff seit längerem weiter aufgeweicht und neue theoretische Bezüge auch für den wissenschaftlichen Diskurs relevant geworden, in denen die Werte, die für Hajusoms Arbeit und Kunst charakteristisch sind, als Qualitätsmerkmale hervorgehoben werden: wie etwa Donna Haraways politisch-ethischer Care-Begriff, intersektionale Ansätze und insbesondere Anti-Rassismus als politische Dimension, die Kategorie Empowerment. Dennoch erzeugt das sich beständig transformierende Kollektiv Hajusom, seit jeher auch in Bezug auf Bildungswege divers aufgestellt[7], auf akademischen Foren ebenso wie mit seinen Performances auf den Theater-Bühnen noch immer eine gewisse Reibung, neue, nicht eindeutig zuzuordnende Stimmen, Ästhetiken und Formate gelangen in die Echo-Kammern und Räume des Betriebs.

---

7 Unsere langjährige Kostümbildnerin Jelka Plate schlug einmal vor, Hajusom mit Blick auf seine Diversität hinsichtlich der sozialen Klassenzugehörigkeit »Arbeiter*innen und Akademiker*innen-Theater« zu labeln, ohne Verweis auf Transnationalität.

Diese Reibung ganz bewusst herzustellen, war und ist uns allerdings ein großes politisches und ästhetisches Anliegen: neue Räume hör- und sichtbar zu machen, die Irritation, Nach- und bestenfalls Umdenken hervorzurufen, den Kanon zu dekonstruieren und Visionen eines »Theaters der Zukunft«[8] zu entwerfen, sie sinnlich erfahrbar umzusetzen. Die Vision sah der Kurator und Kultur-Anthropologe Julian Warner bei dem Besuch unserer Ensemble-Produktion »Azimut dekolonial – ein Archiv performt« (Premiere März 2019, Kampnagel Hamburg) bereits umgesetzt – und lud die Performerinnen Katalina Götz und Nebou N'Diaye (hier auch als Autorinnen präsent) zu einem Workshop des International Research Center »Interweaving Performance Cultures« der FU Berlin ein, der von Walter Mignolo geleitet wurde (Juni 2019). Die analytischen Reflexionen über »Decolonial Aesthetics in Theater and Performance« – so der Titel des FU- Workshops – schlossen sich direkt mit unseren praktischen Erfahrungen in dem zwei-jährigen Prozess zu »Azimut dekolonial« zusammen und brachten von wissenschaftlich-theoretischer Seite den zentralen Begriff »Dekolonisierung« in den Vordergrund, der für uns seitdem zu einer Art nachhaltigem Leit-Begriff geworden ist. Er benennt anschaulich und treffend, um was es bei unserer Arbeit essenziell geht: Dekolonisierung als tiefgreifenden Prozess des Re-Learning (oder des »Learning to Unlearn«, wie Mignolo es bezeichnet) und historisch hergeleiteten Auftrag an alle Mitglieder des Kosmos Hajusom, unsere gesamte künstlerische Praxis sowie unsere Struktur mit einem »decolonize!« zu versehen, zu hinterfragen und neu aufzustellen – der Prozess läuft.

So zeigt sich Hajusom als ein Kosmos, dessen Bewohner*innen in ihrer Arbeit und ihren Beziehungen die Trennung von Kunstpraxis und Kunsttheorie samt wissenschaftlichem Diskurs demontieren, um Schnittflächen zwischen den Feldern ausfindig zu machen und neue Formate von Vernetzung und Kollaborationen, auch mit Institutionen der Wissenschaft, zu erfinden. Denn uns geht es hier wie dort, in den Künsten, dem Theater und bei den Wissenschaften, um die Entwicklung eines neuen – transdisziplinär entwickelten – Narrativs, das von den Stimmen erzählt wird, die viel zu lange nicht gehört wurden, sich aber zunehmend Raum verschaffen.

8 Masters of Paradise: Der transnationale Kosmos Hajusom, Theater aus der Zukunft, TdZ, Berlin 2014.

Wie es z.B. eine strategische Zusammenarbeit mit dem MARKK[9] (ehemals »Völkerkundemuseum« Hamburg) im Vorfeld von »Azimut dekolonial« möglich machte: Das Ensemble setzte mit einer Intervention dekoloniale Strategien sehr konkret um, indem die Herrschaftsarchitektur des kolonialen Tempels der Ethnologie wirkungsvoll angegriffen wurde. Mittels verschiedener performativer Eingriffe konnten wir eine »Raumnahme« in diversen Teilen des Gebäudes durchführen und die Perspektive der Menschen, die in vergangenen Zeiten hier zu Ausstellungsobjekten degradiert wurden, als eine lebendige Gegenmacht installieren.

Dorothea Reinicke/Ex-Künstlerische Co-Leitung; outside eye

4. Study Up

Study up!
Choose marginalized voices
as primary source for knowledge
not secondary

Study up!
deconstruct the concept of minorities
and whiteness as the norm

Study up!
to examine experiences,
self-perception
listen closely to narratives
acknowledge other realities

Study up!
to change the academic
but also the current discourse

9 Die Selbstbezeichnung MARKK steht für: Museum am Rothenbaum – Kulturen und Künste der Welt.

Study up! Pay attention!
with conscious subjectivity
to the wounds – sensibilities – and different truths.
Finally:

Speak up!
break the constant reproduction
of the status quo
To re-learn this world
and ourselves[10]

Nebou N'Diaye/Performerin

---

10 Gedicht von Nebou N'Diaye, entwickelt für »Azimut dekolonial«. In Anlehnungan ein Konzept aus Grada Kilombas Werk »Plantation Memories«: »Subject-oriented research, as Paul Mecheril argues in his pionieering work on everyday racism, examines experiences, self-perceptions and identity negotiations described by the subject and from the subject's perspective. One has the right to be a subject – a political, social and individual subject – and rather than the embodiment of Otherness, incarcerated in the realm of objecthood. […] methods that place the voices of marginalized groups as secondary, depriving us of the right to self-representation. This of course, reinforces the importance of conducting research *centered on the subject*, a so-called *»study up«* […] (Kilomba 2016, 44-45).

AUSBLICK

We are watching you!
Eine kurze Genealogie von Bühnenwatch

1. Gründungsgeschichte

Als wir uns Anfang 2012 über die sozialen Medien organisierten und dann als Gruppe formierten, konnten wir nicht ahnen, wie sehr die mächtigen Stimmen der deutschen Theaterlandschaft uns fürchten würden. Als Bühnen- und Sprachpolizei verachtet und devaluiert, wurden wir trotzdem zum Sprachrohr für die Kritik an diskriminierenden theatralen Praktiken auf (und hinter) den deutschen Theaterbühnen.

Wir waren nie die Ersten, und wir sind auch nicht die Letzten. Unsere Interventionen haben andere, isolierte und marginalisierte Künstler*innen, Allies und diejenigen, die sich nach diesen Aktionen stärker mit strukturellem Rassismus auseinandergesetzt haben, inspiriert. Wir verstehen uns als ein Puzzlestück, wir stehen auf den Schultern von denjenigen, die vor uns den Weg erkämpft haben, und wir reichen denjenigen die Hand, die nach uns kommen werden.

Die Proteste gegen die Inszenierung von *I am not Rappaport* am Schlossparktheater Berlin 2012, bei dem die Figur des afro-amerikanischen Midge durch einen weißen Schauspieler in *blackface* beworben wurde, waren nur der Anfang. Aber es war ein machtvoller Anfang. Denn während die Diskussionen und der Protest zunächst nur als lose Zusammenkunft von vielen unterschiedlich positionierten Personen online und digital in den sozialen Medien, damals insbesondere auf Facebook, stattfanden, wurde relativ bald klar, dass differenzierte und konstruktive Kritik formuliert werden musste, aber diese einer gemeinsamen Basis bedurfte. Dieser Bedarf führte zum Netzwerktreffen und der Gründung von Bühnenwatch. Der Name Bühnenwatch ist übrigens inspiriert von anderen Gruppen und Organisationen wie Human Rights Watch etc. – diese »Klärung« nur noch einmal für diejenigen in den hinte-

ren Reihen. Wir haben uns entschieden, weitestgehend anonym zu agieren, obwohl einige renommierte Künstler*innen zeitweise stark aktiv waren und medial auch als Repräsentant*innen von Bühnenwatch sichtbar wurden. Diese Anonymität hat viel mit der Art und Weise von repressiven Strukturen und Verwicklungen in der Kulturlandschaft sowie den inhärenten rassistischen Gesellschaftsstrukturen zu tun. Insbesondere Schwarze Menschen und People of Color erfahren starke Sanktionen, wenn sie mit persönlichen Erfahrungen und struktureller Kritik öffentlich und sichtbar werden. Unser Handeln war also immer davon geleitet, Einzelpersonen zu schützen und als Gruppe gemeinsam zu agieren.

Unsere Aktionen waren mannigfaltig. Mit der Facebook-Intervention auf der Seite des Schlosspark Theaters Berlin hat es angefangen, gefolgt von öffentlichen Briefen über »Präsenz«-Interventionen im Deutschen Theater Berlin bei der Produktion von Dea Lohers »Unschuld« in der Inszenierung von Michael Thalheimer wie auch bei der Installation »Exhibit B« von Brett Bailey[1]. Wir waren auf unterschiedlichen Symposien (veranstaltet von der FU Berlin, ISD Hamburg u.v.m.) wie auch in Gesprächsrunden (Ballhaus Naunynstraße, Berliner Festspiele/Berliner Theatertreffen u.v.m.) präsent und aktiv. Und wir haben über die Jahre hinweg marginalisierte Künstler*innen und Kulturschaffende, aber auch einzelne Studierende und studentische Gruppen insbesondere aus dem breiteren Feld der Ausbildung fürs Theater begleitet und unterstützt. In all diesen Jahren und mit all den verschiedenen kollektiven und individuellen Erfahrungen aus einer aktivistischen Praxis und aktivistischen Theorie sind wir immer wieder zu der Erkenntnis gekommen, die Audre Lorde für uns formuliert hat: The Master's Tool will never dismantle the Master's House.

1 Hier möchten wir noch einmal darauf verweisen, dass bis heute die Performance nur mit dem *weißen* südafrikanischen Künstler Brett Bailey assoziiert wird und die afrikanischen und regionalen Schwarzen Performer*innen namen- und damit auch ruhmlos geblieben sind. Auch wenn die kritische Analyse von Katrin Sieg in vielerlei Hinsicht eine differenzierte Auseinandersetzung ermöglicht hat, sind die realen Folgen – wer profitiert künstlerisch und materiell? Wie verändert sich der Diskurs? Und zwar für wen? – weiterhin ganz im Sinne hegemonialer Verhältnisse.

2. Kann es rassistisch sein, wenn es nicht rassistisch gemeint ist? – Die Notwendigkeit der Intervention

Eine Haltung, die bis heute immer noch existiert und nicht nur bei *weißen* (männlichen) Künstler*innen, sondern auch bei Theaterwissenschaftler*innen und Theaterkritiker*innen vorherrscht, hat damals Dieter Hallervorden auf der Facebook-Seite des Schlosspark Theaters Berlin formuliert: »*In meiner Gedankenwelt ist absolut kein Platz für Rassismus. Bevor jemand einen diesbezüglichen Vorwurf erhebt, sollte er sich die Vorstellung ansehen* […]. *Die Art und Weise, wie unserem Theater in diesem Zusammenhang gedroht wird, entspricht nicht meinem Verständnis von zivilisierter Auseinandersetzung.* […] *Wo ist 2012 das Problem, das es bis 2010 nicht war??* […] *Denken wir die Vorwürfe zu Ende: Darf Hallervorden einen Juden spielen, obwohl er kein Jude ist? Darf Sigmar Gabriel sich für Maßnahmen gegen den Hunger in der Welt einsetzen, obwohl er über Leibesfülle verfügt??* […] *Macht euch erst mal kundig, bevor die Sicherungen durchbrennen* […]! *Für mich steht fest: Es kommt eben nicht in erster Linie auf die Gestaltung eines Plakats an, sondern auf den Inhalt, den das Stück reflektiert.*« (Facebook, 9. Januar 2012). Dass diese Haltung zu der Frage »wer wen spielen darf« eine ignorante Antwort auf die Frage nach Repräsentation, Authentizität bzw. Reproduktion von kolonialen, rassistischen und antisemitischen Stereotypen darstellt, mag mittlerweile vielen klar sein. Dass aber diese Form von Reaktion auf bestehende Strukturen zurückgreifen kann und immerfort in der Theaterpraxis, in den Theaterkritiken wie dann auch in der theaterwissenschaftlichen Auseinandersetzung vorhanden ist, wird gerne übersehen und/oder in Kauf genommen.

So kann anhand der aktuellen Debatte um die Rassismus- und Sexismusskandale in diversen deutschen Staats- und Stadttheatern, wie zum Beispiel am Schauspiel Düsseldorf, an der Volksbühne Berlin oder am Maxim-Gorki-Theater, noch einmal aufgezeigt werden, dass nur durch Interventionen und aktivistische Eingriffe, d.h. durch die Sichtbarmachung der Missstände in der breiteren Öffentlichkeit, auch gehandelt werden kann. Ron Iyamu, der sich aufgrund von rassistischen (und gewaltvollen bzw. übergriffigen) Vorfällen in Probenprozessen von seinem Vertrag mit dem Düsseldorfer Schauspielhaus entbinden lassen wollte und dem dieser Wunsch nicht gewährt wurde, musste sich erst an die Presse wenden und auf seine Situation hinweisen, um Gehör zu finden. Dass diese Situation zu einer breiten Solidarität in der postmigrantischen Gesellschaft geführt hat, ist eine beruhigende Erfahrung (und Erkenntnis). Der Fall Iyamus lässt allerdings auch die Macht-Mechanismen alter hegemonialer Theaterdiskurse sichtbar werden, die den Fall nicht auf sich be-

ruhen lassen können und alle niederträchtigen Formen der Einschüchterung bemühen, um ihre Deutungshoheit zu behalten. So wurde beispielsweise im Zuge dieser Diskussion in der FAZ ein Artikel von Bernd Stegemann veröffentlicht, in dem er zu dem Fall Stellung bezieht.[2] Dabei lässt er offen, ob er sich als Professor für Theaterwissenschaft, Dramaturg, Theaterkritiker zu den Vorfällen äußert oder sich als »*weißer* alter Mann« und Teil der Mehrheitsgesellschaft einfach provoziert fühlt. Zuweilen nämlich gehen diese verschiedenen Perspektiven miteinander einher und werden strategisch eingesetzt, um Opfer strukturellen Rassismus wie Ron Iyamu nicht nur vorzuführen, sondern auch grundsätzlich zu diskreditieren. Denn während Stegemann die Geschehnisse für eine breite Feuilleton-Leser*innenschaft scheinbar »objektiv« zusammenträgt, stellt er sich durch die ausführliche Schilderung seiner eigenen positiven Erfahrungen mit dem Schauspiel Düsseldorf auf die Seite der Institution und auf die Seite der mit dem Rassismus-Vorwurf konfrontierten Künstler*innen. In langen Tiraden versucht er die Vorfälle kleinzureden bzw. sie durch »seine eigene Sichtweise« zu deuten, nämlich dass diese normaler Alltag in Proben bzw. künstlerischen Prozessen seien. Hier werden struktureller Rassismus zu »Kränkungen« und Ron Iyamu zu demjenigen, der sich selbst zu einem Opfer mache. Dies begründet er, und das ist der springende Punkt seiner bösartigen Argumentation, mit einem Verweis auf das Bewerbungsvideo von Ron Iyamu, das im Mozarteum Salzburg entstanden sei, in dem laut Stegemann man » einen unsicheren jungen Mann, der im schauspielerischen Ausdruck blockiert« sei, sehe (Stegemann 2021). Diese Behauptung, dass es eigentlich Ron Iyamu an künstlerischer Qualität fehle, unterstreicht er mit seiner eigenen Expertise als jahrzehntelanger Dramaturg, die es ihm erlaube, diesen »tabuisierten Kern des Rassismusvorfalls« überhaupt zu benennen. Daraus kann die Leserschaft schließen, dass alles im Grunde vorgefallen ist, weil Ron Iyamu ein »blockierter« Schauspieler sei und die rassistischen Vorfälle (die ja nach Stegemann gar keine waren) nur dazu da waren, um ihn zu künstlerischer Hochleistung zu bringen. Natürlich lässt Bernd Stegemann auch vollkommen außen vor, dass Ron Iyamu sich bereits ein halbes Jahr vorher um eine Vertragsauflösung aufgrund der rassistischen Vorfälle bemüht hatte. Erst als er den Weg in die Öffentlichkeit wählte, musste sich das Theater und die Intendanz positionieren. Dass ein solcher Artikel im Jahre 2021 nicht mehr so stehengelassen werden kann, ist eine Errungenschaft von BIPOCs, marginalisierten Communities und weißen Allies. Ein offener

2 Stegemann, Bernd: In den Schützengraben der Verletzbarkeit. FAZ, 9.April 2021.

Brief mit 1400 Unterzeichner*innen aus der Theaterszene, initiiert von Thomas Schmidt, Angela Richter, Sabrina Zwach, Laura Sundermann und Mehmet Atesci, hat sich gegen den Artikel und Bernd Stegemann gestellt. Und damit auch gezeigt, dass diese Formen struktureller Gewalt, die eben nicht nur von den Machtvollen in den Strukturen des Theaters, sondern auch in den Feuilletons wie auch in den Universitäten reproduziert wird, so nicht mehr hingenommen werden müssen.

Aber ist das genug? Offene Briefe und breite Solidarisierungen sind wichtig, genauso wie Interventionen von solchen Gruppen wie uns. Aber es braucht eine strukturelle Verankerung[3] von antirassistischen Maßnahmen und Vorgehen auf und hinter der Bühne, die Schwarzen Künstler*innen und Künstler*innen of Color eine Möglichkeit des Schutzes bieten. Dieser Schutz braucht eine Institutionalisierung und eine rechtliche Grundlage! Aber solange immer noch eine Politik der Abwehr und Abwertung gegenüber marginalisierten Stimmen und Positionen herrscht, ist ein aktiver Protest und eine öffentliche Skandalisierung ein notwendiges Mittel in der Hegemonie. Und solange solche Stegemanns als linke Vordenker der Theaterwissenschaft und Theaterkritik gelten, solange werden wir auch weiterhin als Bühnenpolizei und Gespenster ihrer schlimmsten BIPOC-Albträume existieren!

3. Wo stehen wir jetzt?

Über die letzten Dekaden haben sich einige Diskussionen über Blackface und andere Formen rassistisch-kolonialer Darstellung und Sprache entfacht. An vielen davon waren wir und unsere Supporter*innen beteiligt. Die Veränderungen sind nicht entstanden, weil plötzlich *weiße* Theatermacher*innen und Intendanten sich für die Perspektiven und Positionen von marginalisierten und rassifizierten Subjekten und Communities interessierten. Leider, wie historisch aufgearbeitet und theoretisch belegt, bleibt das Interesse an marginalisierten und rassifizierten Subjekten häufig durch koloniale Bilder und

---

3 Hier sei auf den Versuch von Julia Wissert und Sonja Laaser hingewiesen, die eine Antirassismus-Klausel für Verträge entwickelt haben. Diese wird zur Zeit mit einem mündlichen Zugeständnis versichert, aber immer noch nicht von den meisten Theaterhäusern in Verträgen aufgenommen.

Vorstellungen bestimmt und gepaart mit der Begierde des Besitzens und Werdens des Anderen (the Other). Wir wollen noch einmal betonen, dass es den Kämpfen, Interventionen und Widerständen von verschiedenen Generationen von marginalisierten und rassifizierten Personen und Gruppen (ADEFRA, ISD, Kanak Attak, FEMIGRA, die vielen bekannten und unbekanntgebliebenen Wegbereiter*innen des postmigrantischen Theaters u.v.m.) zu verdanken ist, die Repräsentation eines postmigrantischen Deutschlands wie auch eine kritische Diskussion angeregt und durchgesetzt zu haben.

4. Für eine dekoloniale Theaterpraxis und Theatertheorie – Gegen eine Trennung von Aktivismus und Wissenschaft!

Wir, die Aktivist*innen von Bühnenwatch, sind uns einig, dass diese Strukturen, insbesondere die feudalen, kolonialen und patriarchalen Theaterstrukturen, sowie die eurozentristische Theaterwissenschaft sich grundlegend verändern müssen. Dekolonialität ist nicht nur eine Metapher, die Kolonialität der Strukturen nicht nur eine epistemische Gewalt, sondern strukturprägend im Alltag vieler rassifizierter und marginalisierter Menschen.

Daher fordern wir, insbesondere für eine postkoloniale/dekoloniale Theaterwissenschaft:

- Keine Trennung von Wissenschaft und Aktivismus, wie sie immer noch in Deutschland in vielen Institutionen und insbesondere der deutschen Wissenschaft und den Akademien betrieben wird.
- Eine Auseinandersetzung mit Wissensproduktion und -generierung, die das Wissen von marginalisierten Subjekten und Communities mitbedenkt. Es geht uns nicht um das Einverleiben dieses Wissens, sondern um die Anerkennung, dass offensichtlich auch hegemoniale Verhältnisse in einer sich als traditionell links verorteten Kunstform reproduziert werden.
- Eine stärkere Förderung von Wissenschaftler*innen aus marginalisierten Communities. Wir fordern affirmative action, in der die Gatekeeper-Mentalität aufgegeben wird und konstruktiv Räume der Diskussion auch in den theaterwissenschaftlichen Instituten geschaffen werden!

Wir sind pessimistisch, denn diese Kämpfe sind vor uns schon geführt und leere Worthülsen als Versprechungen immer wieder ausgesprochen worden. Wir sehen es als unsere Aufgabe, weiterhin aufmerksam zu bleiben und die *weiße* Theaterlandschaft zu beobachten. Deshalb: Be aware! We are watching you!

Autor*innen

Simone Dede Ayivi macht in ihren Theaterarbeiten politische Kämpfe und emanzipatorische Bewegungen, Schwarze Geschichte und Gegenwart sichtbar. Ayivi studierte Kulturwissenschaften und ästhetische Praxis in Hildesheim. Ihre Arbeiten entstanden am Ballhaus Naunynstraße, den Sophiensælen und dem Künstlerhaus Mousonturm und wurden zu zahlreichen Gastspielen und Festivals eingeladen. Simone Dede Ayivi schreibt unter anderem für ZEIT ONLINE, die taz und das Missy Magazine. Sie ist eine der Autor*innen des Sammelbands *Eure Heimat ist unser Albtraum*.

Melmun Bajarchuu studierte Philosophie, Soziologie und Politikwissenschaften in Hamburg. Sie arbeitet an den Grenzbereichen Kunst, Theorie und Politik als Denkerin und Diskurspartnerin und begeistert sich stets für kritischen Austausch. Ihr besonderes Interesse gilt der Verwebung von Theorien und Praktiken im Kontext poststrukturalistischer, post- und dekolonialer sowie queerfeministischer Themen. Sie ist engagiert in der Initiative für Solidarität am Theater und arbeitet (machtkritisch) mit Forscher*innen, Theatermacher*innen und Künstler*innen im Bereich Performance, Neuer Zirkus und zeigenössischer Tanz.

Sruti Bala ist Theaterwissenschaftlerin an der Universität von Amsterdam. Ihre Forschungsinteressen bewegen sich an den Schnittstellen von Kunst, Kultur und Politik, mit Arbeiten zu Themen wie gewaltfreiem Protest, partizipatorischer Kunst, Übersetzung und (De/Post)-Kolonialität. Sie koordiniert ein mehrjähriges Forschungsprojekt zu kulturellen Praktiken der Bürgerschaft in der niederländischen Karibik. www.uva.nl/profile/s.bala

Christopher B. Balme ist Professur für Theaterwissenschaft und Lehrstuhlinhaber an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Seine aktuellsten

Publikationen sind: *The theatrical public sphere* (CUP 2014) and *The Globalization of Theatre 1870-1930: The Theatrical Networks of Maurice E. Bandmann,* (CUP 2020). Zusammen mit Tony Fisher hat er *Theatre Institutions in Crisis: European Perspectives* (Routledge 2021) herausgegeben. Er ist principal investigator des ERC Advanced Grant ›Developing Theatre: Building Expert Networks for Theatre in Emerging Countries after 1945« und der DFG Forschungsgruppe »Krisengefüge der Künste: Institutionelle Transformationsdynamiken in den darstellenden Künsten der Gegenwart«.

Bühnenwatch ist ein Zusammenschluss von Aktivist*innen of Color und *weißen* Aktivist*innen, deren Ziel es ist, rassistische Praxen auf deutschen Bühnen zu beenden.
Zukünftig sollen sowohl rassistische Darstellungsformen wie Blackface als auch Diskriminierung von Schauspieler_innen of Color verhindert werden. Die Gruppe gründete sich im Zuge der Auseinandersetzungen um die rassistische Blackface-Inszenierung am Schlossparktheater und die sich anschließende Debatte. Anliegen des Bündnisses ist es außerdem, Menschen zu ermutigen, selbst aktiv zu werden, Aufklärungsarbeit zu leisten und wo nötig, kritisch zu intervenieren.

Wagner Carvalho leitet seit der Spielzeit 2012/13 das *Ballhaus Naunynstraße,* seit 2016 als künstlerischer Leiter und Geschäftsführer. Er hat eine Ausbildung zum Tänzer, Schauspieler und Sprecherzieher und war künstlerischer Leiter der Theaterschule *Núcleo de Estudos Teatrais – NET* in Belo Horizonte. Von 1996 bis 2000 studierte er Theaterwissenschaft an der FU Berlin. Er war Gründer und Organisator des *Forum brasileiro da dança,* der Vereinigung der brasilianischen Tänzer*innen und Choreograf*innen in Berlin, organisierte u.a. die Veranstaltungsreihe *Blequitude* (in Zusammenarbeit mit der *Werkstatt der Kulturen* und der *Heinrich Böll Stiftung* 2002), sowie das biennale Festival *brasil move berlim – Festival des zeitgenössischen brasilianischen Tanzes* (2003-2011). Seit 2012 ist er Mitglied im *Rat für die Künste,* Berlin.

Tahir Della kommt aus München und wohnt in Berlin und ist Jahrgang 1962. Seit 1986/87 Aktivist in der Initiative Schwarze Menschen in Deutschland und seit 2001 Sprecher der ISD. Seine Schwerpunkte sind unter anderem die Auseinandersetzung mit Deutschlands kolonialer Vergangenheit und deren Kontinuitäten, Weiterentwicklung einer kritischen Erinnerungskultur, Kampagnenarbeit bezgl. rassistischer Polizeigewalt und den Abbau rassistischer Bild

und Sprachpolitik in den Medien. Neben seine Tätigkeit bei der ISD ist er im Vorstand der Neuen deutschen Organisationen und Decolonize Berlin

Joachim Fiebach ist Honorarprofessor für Theaterwissenschaft an der FU Berlin und war bis 1999 Lehrstuhlinhaber für Theorie und Geschichte des Theaters an der Humboldt-Universität Berlin. Als Gastprofessor lehrte er in Tansania, Nigeria, den USA, Kanada und Österreich. Seine wichtigsten Publikationen sind *Die Toten als Macht der Lebenden. Zur Theorie und Geschichte Afrikas* (1986); *Inszenierte Wirklichkeit. Kapitel einer Kulturgeschichte des Theatralen* (2007); *Welt Theater Geschichte: eine Kulturgeschichte des Theatralen* (2015).

Katalina Götz ist seit 2012 Performerin des Ensembles Hajusom und Assitentin der künstlerischen Leitung. In diversen Produktionen u.a. bei »das gender_ding« (2013), »Aller et Retour« (2015) in Kooperation mit Künstler*innen aus Burkina Faso und »Silmandé« (2017), eine Musik-Performance mit dem Residenzorchester der Elbphilharmonie »Ensemble Resonanz«, »Azimut_dekolonial« (2019) mit Martin Ambara/Kamerun, hat sie die transnationalen Methoden und kollektiven Arbeitsweisen des Projekts mit entwickelt. Sie ist im Bereich TRANSFER tätig, mit Podiums-Teilnahmen u.a. bei einem Workshop zu Dekolonialer Ästhetik im International Research Center for Interweaving Performance Cultures, FU Berlin mit Walter Mignolo. Seit 2013 studiert sie Geschichte und Spanisch für das Lehramt.

Julius Heinicke ist Professor für Kulturpolitik und Inhaber des UNESCO-Lehrstuhls »Cultural Policy for the Arts in Development« an der Universität Hildesheim. Von 2017-2020 war er Professor für angewandte Kulturwissenschaften an der Hochschule Coburg. Nach dem Studium der Kultur- und Theaterwissenschaften promovierte er an der Humboldt-Universität zu Berlin über Theater und Politik in Zimbabwe und forschte und lehrte danach am Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin. 2019 habilitierte er sich mit der Schrift »Sorge um das Offene: Verhandlungen von Vielfalt mit und im Theater«, erschienen im Verlag Theater der Zeit.

Mona Louisa-Melinka Hempel wurde in Stuttgart, Berlin, Paris und Santiago de Chile zur Tänzerin und Choreographin ausgebildet. Nach Theatergastverträgen kreierte sie bewegungsbasierte Performancestücke, transdisziplinäre Installationen, Texte und Konzepte mit intersektional feministischem

Anspruch und Infrastruktur, in Soloarbeiten und kollektiv mit die apokalyptischen tänzerin*nen und in Kollaborationen mit der Künstlerin* calendal.

Ella Huck ist Teil des künstlerischen Leitungsteams und Mitinitiatorin von Hajusom. Inspiriert von einer vielfältigen Ausbildung – zunächst als Tischlerin und dann als Schauspielerin bei Jacques Lecoq an der Ecole Internationale de Théâtre in Paris – hat sie einen handwerklichen Zugriff auf Kunst und Performance. Bevor sie 1999 nach Hamburg zog, entwickelte sie Performances am Theater im Pumpenhaus Münster; unter dem Label Fuchs-Produktion entstanden zusammen mit Dorothea Reinicke interdisziplinäre Solo-Performances. Ella Huck ist auch als Dozentin für Performance tätig.

Joy Kristin Kalu ist promovierte Theaterwissenschaftlerin und arbeitet zurzeit als leitende Programmkuratorin und Dramaturgin an den Berliner Sophiensælen. Ihre Schwerpunkte in Theorie und Praxis umfassen die Ästhetik des experimentellen Gegenwartstheaters in Deutschland und den USA, Relationen von bildenden und aufführenden Künsten seit den 1950ern, Critical Whiteness und Decolonial Studies sowie das Spannungsfeld von Theater und Therapie.

Olivia Hyunsin Kim arbeitet als Künstlerin, Dozentin und Kuratorin in Berlin, Frankfurt a.M. und Seoul. Sie studierte Choreografie und Performance am Institut für Angewandte Theaterwissenschaft Gießen und der HfMDK Frankfurt. Unter dem Namen ddanddarakim arbeitet sie in wiederkehrenden Konstellationen mit Künstler*innen aus unterschiedlichen Sparten an choreographischen Arbeiten zu den Themen Körper, Identität und Feminismus. Ihre Arbeiten wurden u.a. in den Sophiensælen Berlin, im Art Sonje Center Seoul, am Mousonturm Frankfurt, im Museo Universitario del Chopo Mexiko City, in der Roten Fabrik Zürich, Rubanah Jakarta gezeigt.

Fabian Larsson ist Dramaturg. Sein Schwerpunkt liegt auf diskursiven und performativen Theaterformen sowie auf dekolonialen Ästhetiken. Seinen Magister machte er an der Freien Universität Berlin bei Prof. Helmar Schramm in Theaterwissenschaft. Seit mehr als zehn Jahren arbeitet er als Dramaturg u.a. für Tobias Bühlmann (*asuperheroscape*), Adrienne Goehler, Raphael Hillebrand, Heiko Michels (*Limited Blindness*), Franziska Pierwoss, Anne Schneider und meLê yamomo. Seit dem Sommer 2016 ist er leitender und ausbildender Dramaturg am Ballhaus Naunynstraße in Berlin.

Elisa Liepsch arbeitet seit 2019 als Performing Arts Programmer an der Beursschouwburg Brüssel. Zuvor arbeitete sie mit Frie Leysen an Theater der Welt 2010 im Ruhrgebiet, war Dramaturgin am Deutschen Nationaltheater Weimar, wo sie das e-werk leitete und das e-werk-Festival initiierte (2010-13), und am Künstler*innenhaus Mousonturm Frankfurt a.M. (2014-2019). Elisa Liepsch ist Ko-Herausgeberin der Publikation »Allianzen. Kritische Praxis an *weißen* Institutionen« (transcript, 2018). In Kollaborationen mit verschiedenen Partner*innen versucht sie, eine Kunst der Vielen zu praktizieren.

Anika Marschall ist zurzeit Postdoctoral Fellow in Dramaturgie an der Aarhus Universität. Sie arbeitet gemeinsam mit Student_innen, Künstler_innen und Kolleg_innen zu politischem Gegenwartstheater, Migration, Race und Machtstrukturen. Anika ist Mitherausgeberin des Scottish Journal of Performance und ihre Monografie *Performing Human Rights: Artistic Intervention into European Asylum* erscheint bei Routledge.

Nebou N'Diaye ist seit 2010 Mitglied von Hajusom und als Performerin bei zahlreichen Projekten des Ensembles auf der Bühne zu sehen: u.a. bei Silmandé gemeinsam mit dem Ensemble Resonanz auf Kampnagel, mit dem 2015 zum Theatertreffen der Jugend an die Berliner Festspiele geladenen Stück »das gender_ding«. Aktuell auf der Bühne mit der Performance »WHITE CUBE_dekolonial«, eine Szene aus der Produktion »Azimut_dekolonial – ein Archiv performt«. Neben der Mitarbeit als Performerin auch beteiligt an Workshops in (Berufs-)Schulen und Projektreisen, z.B. nach Yaoundé oder an die FU Berlin. Seit 2019 Studium der Kultur der Metropole an der HafenCity Universität Hamburg.

Necati Öziri ist Autor und Theatermacher. Er studierte Philosophie, Germanistik und Neue Deutsche Literatur in Bochum, Istanbul und Berlin und schreibt unter anderem für das Schauspielhaus Zürich, das Maxim Gorki Theater und das Nationaltheater Mannheim. In der Spielzeit 2015/2016 war er künstlerischer Leiter des STUDIO Я des Maxim Gorki Theaters. Sein Debutstück GET DEUTSCH OR DIE TRYIN wurde eingeladen zum Heidelberger Stückemarkt. Derzeit ist er Dramaturg des Theatertreffens der Berliner Festspiele und künstlerischer Leiter des Internationalen Forums, sowie Hausautor am Nationaltheater Mannheim. Seine Texte drehen sich häufig um die Auswirkungen von politisch motivierter Gewalt auf Lebensläufe und Familien.

Dorothea Reinicke ist Mitbegründerin und seit 1999 eine der künstlerischen Leiterinnen von Hajusom. Seit 2021 ist sie als Senior Advisor weiterhin im Zentrum tätig sowie im Ensemble Hajusom als künstlerische Mitarbeiterin und outside eye. Nach dem Studium der Germanistik und Geschichte (MA) in Freiburg, Wien, Hamburg und kurzer Karriere als Punk-Sängerin arbeitet sie freiberuflich als Schauspielerin und Performerin und widmet sich neben acting-trainings vorrangig der Fortbildung ihrer Stimme: nordindischer Raga, modale Improvisation, klassischer Gesang, Linklater-Training, extended vocal techniques. 1994 vollzieht sie den Seitenwechsel von der Bühne zu Konzept, Regie, Produktion interdisziplinärer Performances, meist in Koproduktion mit Kampnagel Hamburg. Sie war als

Aidan Riebensahm absolvierte ein Bachelor- und Masterstudium am Institut für Medien, Theater und Populäre Kultur an der Universität Hildesheim. Die Durchlässigkeit disziplinärer Grenzen und Vorgaben zeichnen Aidans inszenatorische, schriftstellerische und akademische Arbeiten aus. Wiederkehrende Fragestellungen drehen sich um politische Macht und Verletzlichkeit, sowie die Reflexion des eigenen Blicks im Framework intersektional feministischer Diskurse. Als freiberufliche*r Moderator*in führt Aidan durch verschiedene Diskussions- und Showformate, wie zum Beispiel die Onlinesendung Let's Play Showmasters.

Azadeh Sharifi ist Visiting Assistant Professor am Department of Germanic Languages & Literatures der University of Toronto. Ihre Forschungsschwerpunkte sind (post)koloniale und (post)migrantische Theatergeschichte, zeitgenössische Performance Kunst sowie intersektionale und dekoloniale Praktiken im Theater. Zurzeit arbeitet sie an dem Forschungsprojekt *(Post-)Migrantische deutsche Theatergeschichte*. Sie war u.a. Gastprofessorin an der UDK Berlin, PostDoc an der LMU München, Fellow an der TU Dresden sowie beim Internationalen Forschungskolleg *Interweaving Performance Cultures* an der FU Berlin.

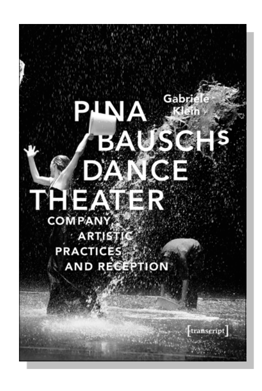
Ann-Christine Simke ist Postdoc am Institut für Theaterwissenschaft (ITW) der Universität Bern. Sie lehrt und forscht zu institutioneller Dramaturgie und Performance Studies in de- und postkolonialer Perspektive. Ihr aktueller Artikel (mit Anika Marschall) »Forensic Architecture in the Theatre and the Gallery – A Reflection on Counter-Hegemonic Potentials and

Pitfalls of Art Institutions« erscheint im Sommer 2022 bei *Theatre Research International*.

Lisa Skwirblies ist Vertretungsprofessorin am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Amsterdam, sowie Postdoc am Institut für Theaterwissenschaft der LMU München. Von 2018-2020 war sie Marie-Curie Research Fellow an der LMU. Im Jahr zuvor erhielt sie ein Early Career Fellowship des Institute for Advanced Studies an der Universität Warwick. Ihre Monografie *Performing Empire. Theatre, Race, and Colonial Culture in Germany and its African Colonies, 1884-1914* erscheint 2023 bei Palgrave.

Joana Tischkau ist freischaffende Choreografin und Performerin. In ihren Arbeiten versucht Sie die Absurdität und Willkür diverser Unterdrückungsmechanismen aufzuzeigen und bedient sich dabei an postkolonialen Theorien, feministischen Diskurse und popkulturellen Phänomenen. Sie lebt und arbeitet in Frankfurt a.M. und Berlin.

Theater- und Tanzwissenschaft



Gabriele Klein
Pina Bausch's Dance Theater
Company, Artistic Practices and Reception

2020, 440 p., pb., col. ill.
29,99 € (DE), 978-3-8376-5055-6
E-Book:
PDF: 29,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5055-0



Gabriele Klein
Pina Bausch und das Tanztheater
Die Kunst des Übersetzens

2019, 448 S., Hardcover, Fadenbindung,
71 Farbabbildungen, 28 SW-Abbildungen
34,99 € (DE), 978-3-8376-4928-4
E-Book:
PDF: 34,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4928-8



Benjamin Wihstutz, Benjamin Hoesch (Hg.)
Neue Methoden der Theaterwissenschaft

2020, 278 S., kart.,
Dispersionsbindung, 10 SW-Abbildungen, 5 Farbabbildungen
35,00 € (DE), 978-3-8376-5290-1
E-Book:
PDF: 34,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5290-5

Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten finden Sie unter www.transcript-verlag.de

Theater- und Tanzwissenschaft



Manfred Brauneck
Masken – Theater, Kult und Brauchtum
Strategien des Verbergens und Zeigens

2020, 136 S., kart., Dispersionsbindung, 11 SW-Abbildungen
28,00 € (DE), 978-3-8376-4795-2
E-Book:
PDF: 24,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4795-6



Kathrin Dreckmann, Maren Butte, Elfi Vomberg (Hg.)
Technologien des Performativen
Das Theater und seine Techniken

2020, 466 S., kart., Dispersionsbindung, 34 SW-Abbildungen
45,00 € (DE), 978-3-8376-5379-3
E-Book:
PDF: 44,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5379-7



Margrit Bischof, Friederike Lampert (Hg.)
Sinn und Sinne im Tanz
Perspektiven aus Kunst und Wissenschaft.
Jahrbuch TanzForschung 2020

2020, 332 S., kart.,
Dispersionsbindung, 26 SW-Abbildungen, 12 Farbabbildungen
30,00 € (DE), 978-3-8376-5340-3
E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation
PDF: ISBN 978-3-8394-5340-7

Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten finden Sie unter www.transcript-verlag.de